De l'Imprimerie de J. B. L. Trécourt,
A MÉZIERES.

TRAITÉ
DU STYLE.

PAR DIEUDONNÉ THIÉBAULT,

PROFESSEUR aux Écoles centrales, Académicien de Berlin, et Membre de la Société libre des Sciences, Lettres, et Arts, de PARIS.

Nouvelle Édition, revue, corrigée, et augmentée.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez LAVILLETTE et Compagnie,

Rue St.-André-des-Arcs, N°. 46.

1801.

En vertu d'arrangements particuliers pris avec l'Auteur pour la présente Edition, nous déclarons que nous solliciterons l'application de la loi contre tout contrefacteur ou distributeur d'exemplaires qui ne porteroient pas l'empreinte de notre chiffre sur le frontispice du premier volume, et la signature ci-dessous de l'Auteur.

AVERTISSEMENT

SUR CETTE NOUVELLE EDITION.

CET Ouvrage a été imprimé sous le titre d'ESSAI en 1774, à Berlin, où je l'avois composé pour les Eleves de l'*Ecole Militaire*, à l'instruction desquels j'étois alors employé. Frédéric second, fondateur et instituteur de cette Ecole, vraiment unique, accueillit ce travail de maniere, je ne dirai pas à en prouver le mérite, mais à manifester l'intérêt particulier qu'il a toujours pris à l'établissement auquel je l'avois spécialement consacré : si, au surplus, il s'agissoit ici de recueillir des témoignages qui pussent flatter l'amour-propre de l'Auteur, ou éclairer le Public sur le degré d'utilité de ce premier Essai, je citerois les analyses très-instructives qu'en ont données dans le temps, le Journal encyclopédique, et l'Année littéraire.

Diverses circonstances, telles que la distance des lieux et l'insouciance du libraire, ont été cause que cet Ouvrage a été très-peu connu en France. Aujourd'hui que les sciences et les arts vont renaître parmi nous, et que les Ecoles publiques sont organisées sur des plans plus parfaits ; il est sans doute convenable de l'y faire connoître. Cette nouvelle Edition n'est pas d'ailleurs une simple copie de la premiere : indépendamment de la précaution que j'ai prise de renvoyer à la suite de l'ouvrage, sous le titre de *Traités supplementaires*, quelques morceaux qui, par leur longueur, ralentissoient la marche des idées, et en interrompoient la liaison ; j'y ai ajouté d'autres traités, qui n'étoient point entrés dans la premiere Edition, et où je recherche la nature des images, les regles principales du Style, et les especes nombreuses dans lesquelles on peut le sous-diviser : je ne parle pas

d'un grand nombre d'autres additions moins étendues, mais peut-être également importantes, que l'on pourra observer dans presque tous les articles. La plupart de ces additions, et même de ces traités particuliers, renferment des principes, des définitions, ou des détails que j'avois d'abord réservés pour mes explications faites de vive-voix. Une expérience de vingt ans m'a convaincu qu'il n'y entre rien qui ne puisse être très-utile, si le Professeur s'attache à suivre la méthode que j'indique dans la Préface, et dans l'ouvrage même.

J'ai encore à observer ici, ...

1°. Que ce Traité n'a été composé que pour des éleves déja avancés, mais dont les études ne sont pas terminées. Cette observation deviendra sur-tout nécessaire lorsqu'on lira la troisieme partie, où je suis entré dans tant de détails qui ne pourroient paroître que minutieux, et même recherchés, si l'on s'imaginoit que j'aye voulu écrire pour des littérateurs tout formés. On n'est autorisé à louer ou blâmer un Auteur, qu'autant que l'on daigne apprécier le but qu'il a en vue, et la route qu'il a suivie pour y atteindre.

2°. Que comme cet Ouvrage tient étroitement à mes principes sur la Langue françoise, et que je ne pourrois sans inconséquence y admettre une autre orthographe que celle dont je développe les regles dans ma Grammaire, j'ai fait imprimer comme j'écris.

PRÉFACE.

DANS tous les Livres élémentaires où l'on traite des Belles-Lettres, tels que sont les rhétoriques, les poétiques, etc., on ne manque jamais de placer un chapitre sur le STYLE : les auteurs de ces divers ouvrages croiroient avoir mal-adroitement tronqué leur sujet, s'ils omettoient ce chapitre qui se présente toujours des premiers à leur esprit : et en effet, comment se dispenser d'examiner la nature du Style, et d'en discuter les principes et les regles, lorsqu'on entreprend de développer des matieres avec lesquelles il a des rapports si directs et si intimes ? Le Style ne se

retrouve-t-il pas nécessairement dans toutes sortes d'écrits ? Et n'est-ce pas pour cela que l'on rencontre si souvent des préceptes sur les images, sur les tropes, sur les figures de pensées, jusques dans les Préfaces des orateurs, des poëtes, des historiens, et même des philosophes ? Mais dans cette rivalité ou lutte générale entre les auteurs, et sur-tout entre les auteurs didactiques, pour savoir à qui appartient le droit de nous dicter des loix sur cette partie importante de la littérature; le grammairien se place aux premiers rangs, fondé sur ce que le Style, ce premier talent des grands écrivains, ne se manifeste que par l'emploi qu'ils font des

beautés et des richesses de la langue dont ils se servent : il prétend de plus, que l'examen et le développement de ce qui tient aux tropes, est uniquement de son ressort : peut-on, dit-il, apprendre à parler une langue, peut-on lire un auteur, sans savoir distinguer le sens propre du sens figuré ?... Bientôt le partisan de l'art oratoire paroît, et lui oppose l'autorité et la pratique de tous les siècles.... Le Style est un mot, un sujet que tous s'approprient et se disputent.... Vaines prétentions ! L'art dont il s'agit ici est entre la grammaire et la rhétorique ; et n'appartient pas plus à l'une qu'à l'autre. Si toute liaison qui se trouve entre

les objets de nos connoissances, étoit un titre suffisant pour s'approprier ces objets, tout appartiendroit à tous. Le grammairien diroit que les figures de pensées caractérisent les tours de phrase, et que les tours de phrase font partie de la grammaire. D'un autre côté, on prétendroit que la grammaire elle-même entre dans une rhétorique complette, dont elle n'est qu'un rameau. Que dirions-nous de celui qui nous soutiendroit que la contiguité des terres prouve que toutes ne font qu'une seule propriété, ou qu'elles font toutes également la propriété de chacun de ceux qui en ont acquis quelque portion ? Par l'absurdité de l'un de ces

raisonnements, on peut se convaincre de celle de tous les autres. Ce qui se retrouve également dans tous les genres littéraires, a besoin d'être considéré en lui-même et discuté à part, pour que l'on puisse en bien saisir les principes, et en établir les regles d'une maniere aussi lumineuse et aussi précise qu'utile..... C'est donc de cette sorte que nous devons étudier ce qui a rapport au Style : en le voyant plus en grand, nous en fixerons mieux la nature ; nous en découvrirons mieux les traits caractéristiques ; toutes les propriétés qui lui appartiennent, paroîtront alors dans un jour satisfaisant ; les principes qu'il pré-

suppose, seront liés entr'eux; les regles qu'il prescrit seront tout-à-la-fois claires et évidentes; les variations, les exceptions, tout sera déterminé avec précision, placé avec ordre, et solidement établi; les lacunes disparoîtront; les tons principaux, les couleurs dominantes du Style se présenteront d'elles-mêmes; et nous descendrons avec plus d'assurance et de facilité, aux détails qu'il embrasse, et aux nuances par lesquelles il s'adapte aux différents genres de la littérature.

Comme le Style ne peut entrer qu'en sous-ordre dans le plan d'une rhétorique, d'une poétique, ou de tout autre ouvrage semblable, l'auteur qui traite de ces

divers objets, fait nécessairement moins d'attention à cette branche secondaire : il a devant lui tant d'autres parties qui tenant à son sujet d'une maniere encore plus spéciale, lui semblent plus importantes ! S'il veut se roidir contre cet obstacle, et méditer un peu profondément sur ce qui concerne le Style ; il apperçoit bientôt dans le lointain, des détails immenses qui l'effrayent : s'il s'y livre, que deviendra la rhétorique, que deviendra la poétique pendant un écart si long ? Il prend donc son parti ; il ne donne au Style qu'un coup-d'œil superficiel ; il copie ou rédige ce que d'autres en ont dit avant lui ; il extrait les principes qui lui semblent convenir

le mieux à son sujet principal ; il les place souvent sans ordre, et presque toujours sans liaison : il omet tout le reste ; et après avoir fini ce chapitre, il pourroit encore se demander à lui-même, *qu'est-ce que le Style.*

Tous les écrivains de cette classe ne méritent pas également sans doute le reproche que nous leur faisons : mais, ne peut-on pas dire de presque tous ceux qui nous ont précédés, que ne se proposant de traiter que d'une partie des genres de la littérature, ils n'ont principalement considéré le Style que par rapport aux genres qu'ils embrassoient, et que leurs idées à ce sujet sont par-là nécessairement exposées à n'être que des

idées tronquées, insuffisantes, ou fausses ; qu'ils n'ont eu à nous présenter pour remplir leurs vues, que des principes partiels du Style ; qu'ils pouvoient d'autant mieux s'en contenter, que leur objet particulier ne leur en demandoit pas davantage ; d'où il est arrivé que tout ce que l'un d'eux a pu en dire, n'a pas dispensé les autres d'y revenir ; que cent fois on a remis les mêmes choses sous les yeux du lecteur, sans que jamais elles aient été suffisamment approfondies ; et qu'en un mot, après tant de chapitres sur le Style, dans tant d'ouvrages estimables d'ailleurs, ce sujet est encore pour le Public, ainsi que pour les littérateurs,

un sujet neuf à bien des égards ?

Un autre inconvénient de cette multiplicité de Traités incomplets, que l'on nous a donnés jusqu'ici sur le Style, c'est la diversité et l'opposition des systêmes que tant d'auteurs ont imaginés, et auxquels ils ont eu l'art de donner un certain air de vraisemblance : car il en est résulté que n'en trouvant aucun d'établi plus solidement que les autres, nous ne pouvons que flotter entre tous, sans découvrir celui que nous devrions adopter. Au défaut d'un principe général qui embrasse tous les détails, et qui nous y mene par un chemin sûr et facile, on nous donne des listes des diverses qualités que le Style peut

ou doit avoir ; listes faites au hasard, et que l'on nous étale, sans prouver qu'elles soient complettes; sans établir les vraies différences qui distinguent les qualités accidentelles du Style, de celles qui doivent être invariables ; sans faire sentir quelles sont celles qui conviennent à chaque genre ; sans nous montrer celles qu'on doit préférer en cas de concurrence; ou si l'on nous offre quelques principes sur tous ces points, ces principes sont si vagues, si peu liés entr'eux ; ils paroissent si arbitraires, que nous ne pouvons y avoir une entiere confiance : il nous reste toujours des doutes inquiétants : le nombre, et plus encore l'incohérence des objets

qu'on nous offre, ne servent qu'à former autour de notre esprit, un nuage épais, plutôt qu'un cercle de lumiere.

C'est ainsi que la multitude et la diversité de tous les Traités partiels que tant d'auteurs nous ont donnés du Style, ont été funestes aux principes du goût, et aux progrès de l'art d'écrire; comme de leur trop grande brièveté, est résultée l'insuffisance de chacun d'eux; et que nous ne pouvons rapporter de l'étude que nous en faisons, que des incertitudes au lieu de nouvelles connoissances, et de nouveaux embarras au lieu de secours.

Ce résultat inévitable est d'autant plus fâcheux, que pour ins-

truire, ce n'est pas même assez de saisir les vrais principes ; il faut encore savoir les présenter sous un jour si avantageux, que jamais ils ne puissent manquer de frapper, de satisfaire, et de convaincre les esprits judicieux et attentifs. Ajoutons à toutes ces considérations, que pour ne s'être pas donné la peine ou le temps de distinguer les divers sens qu'un même mot peut avoir, la plupart des auteurs qui ont parlé de littérature, ont confondu les facultés de l'ame que le Style exige en général dans l'écrivain, avec les qualités particulieres que le Style doit avoir dans les écrits ; ce qui n'a pu qu'épaissir les ténebres et multiplier les erreurs.

En montrant avec cette franchise, les vides que l'on a laissés jusqu'ici dans cette partie de la littérature, je n'ai garde d'en faire tomber le reproche sur les auteurs qui ont couru cette carriere : je suis loin de vouloir déprécier des hommes dont je respecte le zele et les talents : je sais que l'on doit beaucoup à plusieurs d'entr'eux ; que les arts ne se forment et ne se développent que par degrés ; et qu'il a souvent fallu plus de génie et d'application pour leur faire faire les premiers pas, que pour les élever ensuite au plus haut degré de perfection. Tout ce que l'on peut conclure de la critique que je me suis permise, c'est qu'en étudiant

cette

cette matiere avec toute l'attention dont je suis capable, j'ai vu qu'il nous restoit encore beaucoup à faire pour le perfectionnement de l'art : j'ai desiré le mieux ; j'ai osé le chercher ; je n'ai pas la présomption de croire que je l'aye trouvé ; mais en faisant tout ce que j'ai pu pour y parvenir, j'ai rempli ma tâche ; et sans doute il m'est permis d'en tirer une satisfaction indépendante du succès.

En rendant au Style tous ses droits, c'est-à-dire, en le prenant à part pour le considérer en lui-même, et en rechercher la nature ; il est évident que l'on pourra plus facilement éviter tous les inconvénients dont nous avons parlé ; et vu les progrès et les

découvertes que l'esprit humain a faits dans l'étude des arts et du goût, nous avons lieu de présumer que l'on parviendra à nous donner un ouvrage complet ou du moins plus satisfaisant sur cet objet essentiel : alors les rhétoriques et les poétiques seront débarrassées d'une infinité de discussions qui y jettent de la confusion, et y produisent des longueurs fatigantes ; en même-temps qu'elles nous découvrent dans le lointain, des lacunes qui découragent les esprits : dans le plan que nous proposons, chacun des articles qui appartiennent au Style, sera développé autant qu'il peut avoir besoin de l'être pour devenir vraiment instructif ; on pourra

s'arrêter plus long-temps sur ceux qui ne deviennent sensibles qu'à l'aide des détails : tout sera mis à sa place ; tout sera lié ; et les auteurs qui traitent des divers genres de la littérature, n'auront plus à cet égard qu'à tirer quelques conséquences, ou qu'à faire quelques remarques particulieres qui ne concernent que leurs sujets. Mais un traité tel que nous l'indiquons ici, et dans lequel on trouveroit tous les développements que le Style demande, formeroit un ouvrage plus considérable et plus volumineux qu'il n'est naturel de le penser, aujourd'hui sur-tout que nous sommes accoutumés à ne trouver jamais qu'un chapitre sur cette matiere : on peut juger

de ce qu'il seroit, par les deux volumes que j'offre au public, et où néanmoins j'ai omis une infinité de détails et de développements que pouvoient me fournir tous les genres et toutes les classes d'ouvrages et d'écrivains qu'embrasse la littérature.

Les raisons qui m'ont déterminé à ne donner qu'un ESSAI à l'époque de la premiere Edition, ont été, 1°. le désir de pressentir le jugement du public; 2°. la conviction où j'étois, et où je serai toujours, que j'ai besoin plus que beaucoup d'autres, de retoucher plusieurs fois à ce que je fais, pour mériter quelqu'indulgence; 3°. enfin l'espoir d'être plus utile à la jeunesse, à l'éducation de

laquelle j'avois l'honneur de concourir ; en effet, les dictées emportent un temps précieux, que je crus devoir me hâter de ménager, et de sauver autant que je le pouvois ; et la partie que je fis imprimer alors, suffisoit pour cela ; d'autant plus que les détails que j'omettois, pouvoient se retrouver dans quelques livres élémentaires, ou être suppléés dans l'explication des principes généraux que j'avois à faire connoître.

Aujourd'hui, je ne puis plus me prévaloir des mêmes excuses, ni par conséquent me borner à un simple ESSAI ; quoique plusieurs causes, qui ne concernent que moi, m'ayent successivement mis dans l'impossibilité de suivre les

principes dans tous les détails qui seroient nécessaires pour rendre ce Traité aussi parfait que je l'aurois desiré. Je substitue donc ce dernier titre au premier, espérant que dans l'état où je l'ai porté, et après les additions que j'y ai faites, cet ouvrage suffira, soit aux disciples attentifs, soit aux maîtres intelligents et instruits. L'expérience m'a persuadé même qu'à la rigueur, on peut quelquefois n'avoir besoin que d'un petit nombre de principes quand ils sont justes; et qu'il est souvent à propos de laisser jusqu'à un certain point, le soin des développements, à la réflexion de ses éleves.

Sans doute on sera surpris, d'après ce que je viens de dire,

que j'aye parlé des figures, et que j'en aye parcouru, défini, et examiné les principales especes. Mais elles tiennent si étroitement à ce sujet, qu'il m'étoit impossible de n'en faire aucune mention : du reste, j'ai tâché de les présenter sous un jour plus vrai et plus heureux, que ne l'a fait même le célebre Dumarsais ; c'est au lecteur à décider si je me suis fait illusion sur ce point.

Il y a quelquefois dans ce Traité, peu de proportion quant à la longueur, entre les chapitres ou articles qui se suivent.... J'ai cherché par-tout à dire en abrégé autant que je l'ai cru convenable, tout ce que la méditation me fournissoit d'utile sur chacun des points

dont j'avois successivement à m'occuper ; après quoi j'ai passé aux objets suivants, sans songer à les assortir par une symmétrie dont je suis loin de méconnoître les avantages, mais qui n'auroit pu avoir lieu ici, qu'au risque de tomber dans un fatras de mots inutiles ou de choses déplacées.

Le lecteur s'appercevra d'abord qu'il n'y a que les trois premieres questions de ce Traité qui soient didactiques : je n'ai pas cru néanmoins la derniere partie moins utile à la jeunesse : elle sert à faire estimer le talent de bien écrire autant qu'il le mérite ; et cette estime n'est pas moins nécessaire que les principes et les regles. Les jeunes gens, ainsi que

les hommes faits, s'appliquent toujours plus, à mesure qu'ils sont plus assurés que l'application leur procurera de grands avantages ; et en général, on a trop souvent négligé de développer aux yeux de la jeunesse, les puissants motifs qui peuvent le plus l'encourager, et la soutenir dans les études dont on lui fait un devoir. L'autorité remplace mal la persuasion : la premiere n'a pour elle que la crainte et la sévérité ; la persuasion est plus douce ; elle a même plus de pouvoir ; elle forme en nous un sentiment que nous conservons jusqu'à la mort : la crainte n'agit que pour le temps même de l'éducation, et prépare trop souvent pour le reste de la

vie, une antipathie quelquefois invincible, et un dégoût toujours funeste à l'étude des arts et des sciences.

Comme les différentes questions que je traite, tiennent à des genres différents; il a dû nécessairement en résulter quelque différence dans le Style : j'ai tâché de rendre aussi naturel que je l'ai pu, le passage d'un ton à l'autre; c'étoit tout ce qu'il étoit en mon pouvoir de faire. Du reste, je sens qu'il auroit fallu des talents plus brillants que les miens, pour traiter un semblable sujet; la matiere le demandoit. Cette réflexion est une de celles qui doivent se présenter des premieres à l'esprit de quiconque sera tenté

d'entrer dans cette carriere : aussi peut-on dire qu'il est peu de sujets plus délicats à manier : outre les difficultés foncieres qu'il renferme et nous oppose, combien l'auteur n'a-t-il pas à craindre qu'on ne l'accuse d'avoir suivi les mouvements d'une confiance aveugle et présomptueuse ; et par la foiblesse de ses expressions, et la médiocrité de ses talents, d'avoir nui à la gloire et l'éclat du bon Style, au lieu d'en avoir assuré les progrès ? C'est que le meilleur moyen de développer dans les autres le talent de bien écrire, et d'en faire sentir tout le prix, seroit de faire un livre bien écrit. « Ecrivez bien, pourroit-» on dire à tous les auteurs, écrivez » bien, et vos lecteurs en écriront

» mieux ! Vos rivaux mêmes
» liront secrétement vos ouvra-
» ges ; s'ils dissimulent ensuite
» le plaisir que cette lecture leur
» aura fait ; si leur ingratitude les
» porte jusqu'à vouloir affoiblir
» ce plaisir dans les autres, lais-
» sez-les disserter ; ils ne persua-
» deront personne ; leur réfutation
» sera dans votre Style même ! »

Tel est le triomphe du bon Style ; triomphe aussi constant que légitime, comme j'espere le prouver dans ce Traité. Mais aussi, il faut en conclurre, qu'ici et dans tout ouvrage de goût en général, l'écrivain qui ne nous offre pas l'exemple avec les préceptes, n'est excusable que quand il n'est pas libre de s'occuper à d'autres

choses. Or, cette excuse est la mienne ; je n'ai consulté que mon devoir; il m'a seul fixé ; si les forces n'ont pas répondu à mon zele, on n'aura droit à me reprocher aucune sorte de présomption ou d'aveuglement ; et je serai content si, par la clarté, l'ordre, et la vérité des principes, j'ai pu suppléer à ce qui me manquoit d'ailleurs.

J'ai évité, autant que je l'ai pu, de charger d'exemples cet ouvrage, qui néanmoins est du nombre de ceux où l'on ne croit jamais pouvoir les multiplier assez. J'avoue que toute compilation, de quelque genre qu'elle soit, a toujours été à mes yeux une chose aussi rebutante et aussi

pénible que peu honorable. D'ailleurs, comment s'assurer que les exemples que l'on cite sont toujours bien choisis ? Celui qui plaira le plus à l'un de vos lecteurs, déplaira à plusieurs autres; on aura cent raisons pour prouver que celui que vous aurez cru le mieux adapté, ne convient pas : et si enfin vous choisissez à peu près ce qu'il y a de plus parfait aujourd'hui, demain il paroîtra un ouvrage nouveau, dans lequel il sera fâcheux que vous n'ayez pu puiser : de cette sorte, on n'est jamais content de soi-même, et l'on parvient encore moins à contenter ses lecteurs.

Ces raisons néanmoins n'auroient pas suffi pour me faire

abandonner une méthode généralement reçue, si je n'avois été convaincu que cette méthode n'est pas bonne ; mais l'expérience m'a prouvé que les jeunes gens font peu d'attention aux exemples qu'on leur met sous les yeux : leur esprit, vif et léger, passe rapidement sur l'exemple ainsi que sur la regle : l'idée de devoir jette du sombre sur les exemples les plus agréables ; l'indocilité naturelle à l'homme, les rend odieux : fût-on même obligé de les apprendre par cœur, on en profiteroit peu, parce qu'en les apprenant, on trouveroit le secret de n'y point réfléchir ; et à l'aide de quelque distraction plus agréable, de sauver du joug et de la

contrainte, une des facultés de son esprit, lors même que l'autre seroit asservie. Il n'est personne de nous qui n'ait eu dans sa jeunesse, ce secret funeste ; et qui ne s'en soit servi, lorsqu'il s'est vu obligé de meubler sa mémoire de choses qui ne lui plaisoient pas.

D'ailleurs l'agrément, le charme des plus beaux morceaux que l'on puisse donner pour exemples, tiennent à ce qui précede, au sujet, aux circonstances ; toutes choses qui disparoissent dans les citations : il faut lire tout ce qu'Abner dit à Joad, pour sentir toutes les beautés que renferment les réponses de ce dernier. Enfin, quand les exemples cités dans les

livres

livres élémentaires, ne seroient sujets à aucun de ces inconvénients, je trouverois encore une assez forte raison pour ne pas suivre à cet égard la routine des écoles, dans la nécessité où se trouve l'auteur de se borner, pour chaque regle, à un petit nombre de citations.

Au lieu donc de grossir son ouvrage par une compilation qui en feroit un ouvrage bigarré, l'auteur doit laisser au maître, le soin d'indiquer à ses éleves en général, les livres où ceux-ci pourront trouver des exemples pour chaque article : que chaque disciple soit ensuite obligé de les chercher, de les choisir, de les extraire, de les copier; il faudra

bien qu'il réfléchisse à toutes les qualités que ces exemples doivent avoir, à tout ce qui doit les caractériser, et par conséquent à tous les principes qu'on lui aura expliqués. Si d'abord il n'est pas heureux dans ses choix, on lui montrera en quoi il s'est trompé, et ce qui manque aux exemples qu'il aura produits; on l'obligera d'en chercher de nouveaux : si le maître a plusieurs éleves, les exemples produits par l'un d'eux, éclaireront tous les autres; et au lieu d'un ou de deux passages qu'ils auroient vus, ils en connoîtront vingt à la fin de la leçon : la mal-adresse que quelques-uns d'eux auront fait voir dans leurs choix, contribuera

encore à éclairer leurs condisciples, par les observations que ces choix erronnés donneront lieu au maître de faire. Car c'est ici une des choses où il est vrai de dire que l'erreur et les fautes nous instruisent autant, et quelquefois plus que les productions les plus parfaites et les plus exactes. Le maître indiquera donc les auteurs et les ouvrages où l'on peut trouver des exemples de chaque sorte de Style; l'élève sera forcé de parcourir ces divers ouvrages, de les lire, d'en comparer les passages pour faire ses choix : et il se trouvera que pour quelques morceaux qu'il aura extraits, il connoîtra les auteurs tout entiers ; qu'il y

aura trouvé une infinité d'autres choses qui l'auront frappé ; et qu'en n'étudiant qu'une chose, il en aura appris plusieurs ; outre que son esprit, et ceci n'est pas un petit avantage, se sera accoutumé à lire avec réflexion, et à faire à chaque pas, l'application des principes de goût que vous lui aurez inculqués.

Est-il besoin que je me justifie sur les idées et les raisonnements abstraits que je me suis quelquefois permis ? Quelques auteurs, et la foule innombrable des échos de la littérature, crient contre les idées abstraites dans les livres élémentaires. Je conviens qu'il n'en faut point donner sans nécessité ; et qu'il faut cher-

cher à les rendre aussi claires qu'on le peut : mais si le sujet est abstrait par lui-même ; s'il n'y a pas de milieu entre admettre des idées abstraites, ou n'en présenter que de vagues, de superficielles, de fausses, et d'inutiles ; que veut-on que fasse l'auteur ? Est-ce à nous qu'il faut s'en prendre, si pour être rendues avec exactitude et fidélité, si pour être bien saisies, les matières que nous traitons, sont de nature à exiger de la pénétration, de la réflexion, de la méditation ? A-t-on jamais fait un crime aux géometres d'avoir donné des axiomes, des problêmes, des théorêmes, des scholies ; d'avoir employé le calcul ;

de n'avoir admis que le ton sévere et strict des démonstrations ? Les petits esprits, les esprits dissipés et superficiels, qui ne sont pas les plus modestes, voudroient bien que du moins le langage, le goût, et les arts fussent de leur compétence ; mais les vœux des insensés ne forment pas des titres. Il faut prendre les objets tels qu'ils sont, les considérer en eux-mêmes, et les soumettre au flambeau qui seul peut les éclairer ; ou bien il faut renoncer à les connoître. Si donc nos principes sont vrais ; si nous parvenons à les rendre avec autant de clarté et d'ordre que leur nature même le permet ; nous sommes à l'abri de tout reproche. Le seul

moyen de nous prouver que nous avons eu quelque tort à ce sujet, c'est de poser des principes plus vrais que les nôtres, ou de les énoncer avec plus de clarté; et si l'on y parvient, nous serons les premiers à applaudir : mais en attendant, qu'il nous soit permis d'observer qu'en ceci, les clameurs ne prouvent rien, et que le nombre ne fait pas autorité.

Ajoutons qu'il faut bien accoutumer les jeunes gens aux idées abstraites, si l'on veut leur donner un esprit droit et solide : or, le mieux dans ce cas, est de commencer par jetter quelques-unes de ces idées, dans des ouvrages où d'ailleurs l'on traite des sujets agréables : l'agrément

du sujet couvre la peine que ces idées peuvent d'abord causer. L'esprit s'y fait peu à peu, et finit par les chérir et les rechercher : il n'y a ici, comme partout ailleurs, que le trop qui nuise. Nous supposons que les jeunes gens à qui l'on offre des idées abstraites à suivre ou à combiner, ont quinze ans environ ; à cet âge on peut sans inconvénient exiger d'eux l'effort que nous demandent nos premieres méditations : mais on risque tout à trop attendre ; il n'est qu'un temps pour plier l'esprit aux conceptions éloignées de nos sens : ce temps, c'est la jeunesse, lorsque nous pouvons nous prêter à toutes les formes, parce que

nous n'en avons encore aucune. Ceux qui connoissent l'esprit humain, sentent comme nous, qu'à l'âge de trente ans, par exemple, l'esprit le plus propre aux idées abstraites, ne pourroit plus s'y plier.

Les idées abstraites dont je parle ici, se trouvent nécessairement et sur-tout dans les distinctions, les définitions, et les divisions. Les ouvrages didactiques en exigent beaucoup : ce sont les seuls moyens sûrs que nous ayons pour développer et classer avec méthode, les diverses parties qui composent le corps même d'un ouvrage semblable. Parmi toutes les divisions, distinctions, et définitions que la matière même offre à l'auteur, le bon esprit ne

permet d'admettre que celles qui sont nécessaires, utiles, et justes : la bonne méthode leur assigne le rang indiqué par la Nature elle-même, et par le soin de faciliter les progrès de ceux qu'on veut instruire.

J'ai dû craindre de trop diviser et de trop définir ; je n'aurois donné qu'un squelette inanimé et décharné ; j'ai dû craindre en ne divisant, en ne définissant pas assez, de ne présenter que l'enveloppe et le fantôme de l'objet que j'ai entrepris de faire connoître, au lieu de la masse et du corps même : j'ai craint, en respectant trop mes maîtres, de tomber dans le défaut de ces disciples confiants et timides,

qui n'osent juger par eux-mêmes, et ne répetent que de vieilles erreurs ; j'ai craint également de grossir le nombre de ces esprits audacieux et téméraires, que l'attrait de la nouveauté précipite dans des routes inconnues, et qui ajoutent des erreurs à des erreurs, au lieu de nous donner des vérités neuves. Ennemi de la routine et de la singularité, j'ai tâché de marcher entre les écueils du trop et du trop peu ; j'ai étudié mon sujet dans le silence ; je l'ai médité avec autant d'application que de bonne foi ; et après avoir rassemblé autour de moi, une foule de définitions, de divisions, et de distinctions, je n'ai adopté que celles qui m'ont

paru convenir plus particulièrement à mon but. Sont-elles neuves ? Je les ai crues nécessaires. Sont-elles incomplettes ? Mon sujet ne m'a pas permis d'aller plus loin. Sont-elles peu heureuses ou insuffisantes ? Je sentois qu'il en falloit, et je ne trouvois pas mieux. Il s'en faut bien que je sois également content de tous les détails de cet ouvrage : mais en donnant des choses encore imparfaites à mes propres yeux, j'y trouvois l'avantage d'avertir, d'animer des esprits plus exercés ou plus heureux, et d'espérer obtenir un jour de leurs efforts, ce que je n'avois pu obtenir des miens.

TRAITÉ

TRAITÉ
DU STYLE.

IL est peu de talents sur lesquels il soit plus ordinaire de se flatter, que sur le talent de bien écrire. L'amour-propre des auteurs est d'une si grande délicatesse sur cet article, qu'un rien peut les alarmer; un mot, un geste, le silence même suffit pour les blesser au vif. Attaquez le fond de leur doctrine; vous les trouverez presque toujours attentifs; quelquefois même ils seront dociles: dites-leur qu'ils écrivent mal; vous n'en obtiendrez qu'une haine irréconciliable.

Les efforts que fait chaque auteur pour persuader au public, ou du moins pour se persuader à lui-même, qu'il n'a point à se plaindre du côté du Style, sont une suite naturelle quoique cachée, des raisons qui prouvent que le bon Style doit être plus rare qu'on ne pense. On sent combien il est difficile d'acquérir un bon Style, et combien il est avantageux de l'avoir acquis: on sent que le bon Style est un résultat des dons les plus brillants de la Nature, et en même temps le fruit le plus

précieux du travail et de l'exercice ; on sent qu'il exige et qu'il prouve dans l'écrivain, des réflexions profondes, un tact fin, la connoissance exacte des regles, et sur-tout un goût perfectionné par l'habitude des sentiments les plus épurés : on sent, en un mot, que tout ce qui rend l'homme estimable du côté de l'esprit et du côté des mœurs, tient plus ou moins à ce talent si cher aux auteurs, le premier objet de leur ambition ou de leur coquetterie.

Pour rendre ces vérités plus sensibles à nos lecteurs, et sur-tout pour développer autant que nous le pourrons, un sujet aussi intéressant, nous partageons ce Traité en quatre parties qui vont successivement nous occuper, et que voici :

Ire. PARTIE.

De la nature du STYLE en général, et du bon Style en particulier.

IIe. PARTIE.

Des qualités rares et précieuses qu'exige le talent de bien écrire, et des connoissances que ce même talent présuppose.

IIIe. PARTIE.

Des especes de Styles bons ou mauvais, qu'il importe le plus de connoître.

IVe. PARTIE.

Enfin, des avantages que le bon Style nous procure.

Nous ajouterons à ces quatre parties, les Traités supplémentaires dont nous avons déja parlé dans l'avertissement, et qui tiennent trop étroitement au STYLE pour pouvoir être omis dans ce traité.

Ire. PARTIE.

De la nature du Style en général, et du bon Style en particulier.

JE ne sais s'il est quelque auteur qui ait jamais dit avec netteté et précision, ce que c'est que le STYLE. Il semble que ce mot soit un de ceux auxquels nous attachons des notions vagues qui nous sont très-familieres, et dont nous sommes bien étonnés de ne pouvoir donner une définition exacte et lumineuse, lorsqu'on nous la demande. Quoiqu'il en soit, sans me flatter de réussir entiérement en une chose où tant d'autres ont échoué, voici ce que je crois devoir entendre par ce mot si usité, et non encore défini.

Le mot STYLE vient du mot latin *stylus*, lequel signifioit originairement un des instruments dont les anciens se servoient pour écrire, dans le temps où on ne connoissoit encore ni l'usage des plumes, ni celui du

papier. Cet instrument étoit une espece de grosse aiguille ou de poinçon, ordinairement fait de cuivre, applati en forme de spatule à l'un de ses bouts, et pointu à l'autre : c'étoit par le moyen de cette derniere extrémité du STYLE, que l'on traçoit les caracteres alphabétiques sur des tablettes enduites de cire ; et quand on vouloit effacer ce qu'on avoit écrit, on employoit l'extrémité qui étoit applatie ; de sorte qu'il ne falloit alors que retourner le STYLE et repasser sur ce qu'on avoit fait, (*) pour qu'il n'en restât aucune trace.

On sait qu'un des procédés les plus ordinaires de l'esprit humain, est d'étendre et de détourner le sens des mots, de maniere à leur faire signifier autre chose que ce qu'ils ont signifié d'abord ; et l'on a souvent remarqué que plus une expression est usitée et familiere, plus elle est sujette aux caprices de l'usage à cet égard. Le mot STYLE, compris dans la classe des mots les plus fréquemment employés, ne pouvoit manquer de subir un sort auquel si peu d'autres mots semblables ont échappé : il eut été étonnant qu'il n'éprouvât pas tout ce que les loix du maître inconstant et absolu des langues, ont de plus mobile. Aussi ne tarda-t-il pas à devenir le terme consacré, non-seulement pour exprimer

(*) Sæpe Stylum vertas. (*Horat.*)

un instrument propre à tracer des lettres, mais encore pour désigner le talent même de l'auteur, la maniere dont il conçoit, dispose et communique ses idées ; et ce dernier sens, d'accessoire qu'il étoit d'abord, devint ensuite le sens principal, lorsqu'on fit usage de plumes, d'encre, et de papier ; et que, par conséquent, l'on négligea pour toujours et les poinçons et les tablettes. C'est donc dans le sens dérivé et figuré, qui est presque aujourd'hui le seul connu, que nous prenons le mot STYLE dans ce Traité.

C'est dans ce sens que l'on dit d'un homme, qu'*il a un bon Style*, pour dire que sa maniere d'exprimer ses idées est convenable : qu'*il a un mauvais Style*, pour dire que sa maniere d'exprimer ses idées n'a point les convenances nécessaires : qu'*il n'a point de Style*, quand il ne présente au lecteur aucun trait, aucun caractere marqué, aucune couleur, aucune nuance particuliere et distincte ; ou bien quand il passe sans raison d'un ton à l'autre ; que les traits qui se suivent dans ses écrits, ne s'accordent pas entre eux ; qu'ils semblent, pour ainsi dire, appartenir à différentes physionomies, et que l'un n'y domine pas plus que l'autre ; ou bien encore, quand on ne retrouve dans ses écrits, que des traits qui appartiennent à d'autres auteurs, des traits qui sont empruntés plutôt que propres,

et plutôt servilement copiés qu'originaux.

Dans le premier de ces trois derniers cas, l'auteur est nul : il n'y a point d'écrivain : celui qui tient la plume ou qui a la parole, n'est ni lui, ni un autre ; il n'est rien. Dans le second cas, en faisant un mélange de tous les Styles, on tombe dans une foule de contradictions ridicules et rebutantes, qui détruisent entiérement l'unité si essentielle au STYLE : ce sont par-tout et toujours des bigarrures et des inconvenances : ce sont des déplacemens et des discordances qui détruisent nécessairement l'effet que l'on se propose, et blessent également le goût et la saine raison. Dans le troisieme cas, on tombe encore inévitablement dans les mêmes défauts, puisque jamais deux hommes ne peuvent se ressembler assez par le caractere, le génie, les talents, les connoissances, et l'éducation, pour que l'un puisse constamment et avec succès, être totalement le modele de l'autre.

D'Alembert a dit que la poésie étant un art d'imagination, il n'y a plus de poésie, dès qu'on se borne à répéter l'imagination des autres ; et qu'alors l'original est quelque chose, mais que les copies ne sont rien. Etendons cette pensée, et disons que le STYLE étant un talent, il n'y a plus de STYLE dès qu'on se borne à reproduire le talent d'autrui.

Par tout ce qui précede, on voit que le STYLE résulte principalement de la façon de s'énoncer ; et qu'en ce sens, il est à peu près dans le langage, ce qu'on appelle *manière* dans la peinture : or, cette *façon*, ou si l'on veut, cette *maniere* de s'énoncer, qui forme *le faire* particulier à chaque écrivain, doit se ressembler à elle-même, et ressembler à son auteur ; ou bien elle n'a point de caractere décidé ; et, comme on vient de l'observer, il n'y a point de STYLE.

Il faut donc définir le STYLE *une maniere caractéristique et soutenue d'exprimer ses idées par écrit ou de vive voix.*

De cette définition, et des observations sur lesquelles elle est fondée, on doit conclure que le STYLE ne regarde pas une seule idée, une seule pensée ; mais qu'il suppose un discours, ou un écrit d'une certaine étendue. Ainsi une expression, une phrase ne suffisent pas pour établir une sorte particuliere de STYLE, quoiqu'elles y puissent appartenir comme parties constituantes : voilà pourquoi l'usage ne permet point de dire : *le Style de cette expression est familier ; le Style de cette phrase est noble ;* quoique l'on dise tous les jours : *cette expression est du Style familier ; cette phrase est du Style noble.*

Il y a bon et mauvais STYLE : le BON

STYLE est celui qui réunit toutes les convenances possibles ou nécesaires ; et le MAUVAIS STYLE est celui qui manque de quelqu'une de ces mêmes convenances, ou qui n'en a aucune. L'on peut donc dire en un certain sens, qu'*il n'y a qu'un bon Style*, tandis qu'il y en a plusieurs qui sont vicieux ou défectueux ; et qu'en ceci comme en toute autre chose, le mauvais surabonde. Cependant, comme les différentes convenances que le STYLE exige pour être bon, varient selon les circonstances ; et que ces circonstances, qui déterminent le STYLE, sont-elles-mêmes susceptibles d'un nombre infini de variations ; on dit avec raison qu'il y a un nombre infini de *bons* et de *mauvais* STYLES. Ce seroit folie et témérité de vouloir les développer tous ; mais on peut sans doute en rechercher, en examiner, et en déterminer par ordre les principales qualités et les principales sortes ; et c'est en partie ce que nous nous proposons de faire dans cet ouvrage.

Au reste, tout ce qui concourt à *caractériser* le STYLE, est également assujetti aux convenances dont nous avons parlé, et à des principes communs, à des regles certaines ; d'où il suit que tout ce qui concourt à caractériser le STYLE, est de nature à prendre différentes formes, et à devenir l'objet de différents choix. Il

seroit en effet absurde de donner des regles pour faire une chose qui ne pourroit absolument se faire que d'une seule façon : les regles supposent toujours plusieurs choses ou plusieurs procédés entre lesquels on peut choisir. Un choix convenable et bien fait, soit dans les choses mêmes, soit dans la maniere de les préparer et de les employer; voilà donc essentiellement le but de toutes les regles, et par conséquent aussi des regles du STYLE.

On n'a pas besoin d'avancer ici ce que tout lecteur sent de lui-même, que la difficulté du choix augmente, à mesure que nous avons à choisir entre un plus grand nombre de choses, et que la différence qui se trouve entre ces choses est plus délicate, et moins sensible : d'où il sera aisé de pressentir combien il est difficile d'avoir toujours un BON STYLE, puisqu'il ne seroit peut-être pas possible de calculer le nombre des choses entre lesquelles la nature du STYLE exige que l'on choisisse, conformément à la totalité des circonstances où l'on se trouve, et de maniere que les différents choix que l'on aura faits, s'accordent et sympathisent entre eux ; outre que l'on conviendra sans peine que rien n'est plus subtil et plus prompt à échapper, même aux regards les plus perçants et les plus attentifs, que ce qui compose les éléments du goût et du STYLE.

Un des points les plus essentiels est donc de bien connoître tout ce qui doit influer sur les différents choix que le STYLE présuppose ; ce qui doit nous déterminer dans les cas de concurrence, et nous faire sentir que dans la position particuliere où nous nous trouvons, telle chose vaut mieux que telle autre.

Ainsi notre premiere question nous conduit à des détails qui se rangent naturellement sous deux points de vue, dont le premier embrasse les objets entre lesquels nous avons à choisir, et dont le second présente les motifs qui doivent nous déterminer dans les choix que nous avons à faire. Ces objets et ces motifs seront la matiere des deux chapitres qui vont suivre.

CHAPITRE Ier.

Des différents choix qui constituent le bon Style.

Pour avoir un Style, il faut avoir une *maniere de s'exprimer* qui présente une suite de traits faits pour aller ensemble, et dont la réunion forme *un caractere propre et soutenu*. Si ces traits conviennent à l'ouvrage et à l'auteur ; s'ils s'accordent

entr'eux ; s'ils sont vrais et bien dessinés, le Style est bon : si ces traits pêchent contre quelqu'une des regles que la nature du Style exige et prescrit, le Style est défectueux.

Mais en quoi consistent précisément ces traits que le lecteur doit trouver épars sur tout l'ouvrage, et qui forment le caractere de la maniere de s'exprimer, et par conséquent le caractere du Style ? Ils consistent dans le choix des *pensées* que l'on veut employer ; dans le choix de *l'ordre* auquel on veut assujettir ses pensées ; dans le choix des *liaisons* par lesquelles on veut enchaîner ses pensées les unes aux autres ; dans le choix des *expressions* dont on veut les revêtir ; dans le choix des *tours* sous lesquels on veut les présenter ; et enfin dans le choix du *ton* général auquel on veut les soumettre.

Ces six objets nous donnent six articles, qui sont susceptibles des développements les plus intéressants et les plus nécessaires à connoître. La division qu'ils nous offrent est complette sans doute : car quelle autre branche pourroit-on y joindre ? La suite fera voir qu'elle embrasse en effet le Style tout entier, sur-tout aux yeux de ceux qui par le mot *pensées*, entendent, ainsi que je l'expliquerai dans la suite, les idées que nous concevons, les images que nous nous traçons des êtres physiques ou abstraits,

les jugements que nous portons, les raisonnements que nous formons, et les sentiments que nous voulons peindre ou faire éprouver aux autres.

Mais si l'on ne peut pas reprocher à notre division d'être incomplette, ne l'accusera-t-on pas de surabondance ? Plusieurs auteurs prétendent sur-tout mettre les pensées hors de l'empire du Style. Le Style, nous disent-ils, n'embrasse que *l'élocution*, qu'ils ne définissent point, et qui bien définie, embrasseroit aussi les pensées, comme base sans laquelle l'élocution elle-même ne pourroit plus avoir de caractere, et ne nous offriroit plus qu'un mot vide de sens. Quelques-uns portent encore plus loin leur sévérité : ils ne permettent pas même au Style d'aller au delà du cercle des *expressions*, qui en sont bien l'objet le plus frappant, mais qui sont loin d'en être le seul objet : Marmontel et Beccaria semblent eux-mêmes se prononcer d'abord en faveur de ces opinions strangulatoires : d'Alembert les professe ouvertement. Cependant les uns et les autres nous parlent beaucoup de Style plein et serré, nourri et abondant, vide ou boursoufflé, lâche ou diffus ; qualités qui tiennent autant au moins à la nature et à la quantité des idées, qu'à celle des expressions. Et quand ils nous citent le Style véhément et pathétique, leur intention est-elle de nous dire qu'il

ne faut que des mots pour y atteindre ? Aussi la plupart d'entr'eux ne sont-ils pas long-tems à revenir de cette premiere erreur. Le marquis de Beccaria, par exemple, remonte très-explicitement jusqu'aux pensées et aux sentiments, lorsqu'il en vient à développer son système philosophique sur le Style : il fait plus ; il prouve que c'est dans l'espece et dans les qualités particulieres des pensées et des sentiments que l'on exprime, ou que l'on indique sans les exprimer, que consistent la nature et l'essence du talent de bien écrire.....

Et que seroit-ce, en effet, malgré les expressions les plus merveilleuses ; que seroit-ce que le Style d'un ouvrage qui n'offriroit que des idées confuses, vagues, et toujours embarrassées ou compliquées ; que des pensées lentes, incertaines, et triviales, ou fausses et contradictoires ? Qui ne sent pas combien il importe, pour que l'ouvrage soit intéressant ; que les idées en général en soient claires, précises, distinctes, concordantes, convenables, vraies, et bien déterminées ? Mais l'ame ne parvient à donner la plupart de ces dernieres qualités aux idées qu'elle produit, qu'autant qu'elle parvient intérieurement à revêtir ces mêmes idées, d'expressions connues et sensibles ; et dès que l'ame en elle-même a donné un corps à ses idées, au moyen des mots que la

langue lui fournit ; dès que de cette sorte, elle ne voit plus les objets de ses pensées que sous cette enveloppe ; peut-on nier que le Style n'y soit déja, du moins en partie, puisque l'on veut nous persuader qu'il est par-tout où sont les expressions, et que l'ame, quand elle voit ainsi, parle réellement en elle-même ? Si les idées, non encore revêtues d'expressions, sont pour l'ordinaire confuses et indéterminées, comment pourroit-on faire entr'elles un choix judicieux, ou même un choix quel qu'il soit ? comment pourroit-on les soumettre à un plan, et les assujettir à un ordre régulier ?

Quel jugement porterions-nous d'un architecte qui n'étudiant que les formes qui dépendent de son art, ne feroit aucune distinction des terrains sur lesquels il auroit à élever ses édifices, ni des matieres premieres dont il auroit à faire usage ; qui regarderoit l'étude de tous ces objets comme étrangere pour lui ; qui en conséquence bâtiroit indifféremment sur le sable mouvant comme sur le roc, et réuniroit les pierres molles et friables au granit, et les bois cassants ou rongés des vers, aux bois les plus sains et les plus convenables ? Et qui jamais a élevé jusqu'au rang des véritables artistes, les personnes dont l'industrie, toute bornée à nos goûts les plus frivoles, se réduit à varier les formes des

objets, et ne connoît d'autre beauté que celle qui naît des modes les plus capricieuses ou les plus nouvelles ? Le peintre prépare et travaille lui-même ses couleurs : il choisit avec soin ses toiles, les objets qu'il veut peindre, le costume, l'attitude, et les accompagnements qu'il veut leur donner ; il regle, exalte, ou modere les passions de ses personnages ; il détermine les emblêmes ou autres moyens à l'aide desquels il en reproduira l'ame, et en fixera jusqu'à la pensée ; et ce n'est qu'après qu'il est ainsi descendu jusqu'aux plus petits détails dans l'œuvre de sa création, que s'abandonnant à son génie, il compose ses grouppes, et que son pinceau réalise d'une maniere si parfaite, et transmet à l'admiration de la postérité, le monde qu'il a conçu. C'est d'après ces diverses observations sans doute, qu'Horace (*) nous assure que l'art d'écrire n'ayant son principe et sa source que dans le talent de bien penser, l'auteur qui aura bien choisi son sujet, et qui s'en sera rendu maître par la méditation, ne manquera ni de méthode pour en bien ranger toutes les parties, ni d'expressions heureuses pour les bien rendre.

C'est aussi d'après les mêmes principes,

(*) . . . . Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

que Marivaux a prétendu que le Style n'est autre chose que les idées elles-mêmes ; que des idées fortes, lumineuses et vives, produisent un Style nerveux, clair, et rapide ; et qu'au contraire, le Style lâche et foible, obscur, embarrassé, traînant, et diffus, ne peut se retrouver que chez des écrivains qui n'ont qu'un petit nombre d'idées, et qui n'en ont que de communes ; qui ne les apperçoivent que dans un état de désordre, et comme à travers un nuage épais ; qui ne passent à une seconde idée, qu'après s'être long-tems appesantis sur la premiere, et en avoir considéré les côtés même les plus inutiles ; qui enfin laissent toujours entr'elles un grand espace vide et pénible à traverser.

D'Alembert, lui-même, ne nous dit-il pas que pour bien écrire, le plus grand point est d'être riche en idées ; que s'il y a si peu d'excellents écrivains, c'est que les idées sont rares ; et qu'il n'y a que la rhétorique qui soit commune ?

J. J. Rousseau, qui certes ne s'entendoit pas avec d'Alembert, n'a-t-il pas déclaré que le seul art oratoire qu'il suivit, étoit de n'écrire que les choses qui le tourmentoient si fortement, qu'il lui étoit impossible de ne pas les écrire ?

Entendez Buffon, lorsque prenant séance à l'Académie françoise, il lui dit..... « Pourquoi les ouvrages de la Nature sont-

ils

» ils si parfaits ? C'est que la Nature tra-
» vaille sur un plan dont elle ne s'écarte
» jamais : c'est qu'elle prépare en silence
» les germes de ses productions ; qu'elle
» ébauche, par un acte unique, la forme
» primitive de tout être vivant ; qu'elle la
» développe, qu'elle la perfectionne par
» un mouvement continu et dans un temps
» prescrit. Si l'esprit humain imite la Na-
» ture dans sa marche et dans son travail ;
» si après avoir été fécondé par l'expérience
» et la méditation, il s'élève aux vérités
» les plus sublimes ; s'il les réunit, les
» enchaîne, et en forme un système par
» la réflexion ; le Style sera naturel et
» facile ; la chaleur naîtra du plaisir que
» vous aurez à écrire ; cette chaleur se
» répandra par-tout, et donnera de la
» vie à chaque expression ; tout s'animera
» de plus en plus ; le ton s'élevera ; les
» objets prendront de la couleur ; et le
» sentiment se joignant à la lumiere,
» l'augmentera, la fera passer de ce que
» l'on dit à ce que l'on veut dire ; le Style
» deviendra intéressant et lumineux ? »

Et quel est l'homme célebre par de grands talents, qui ayant médité sur ce sujet, n'ait pas fini par penser comme les auteurs que nous venons de citer ? Parcourez tous les auteurs didactiques, depuis Aristote, Longin, Cicéron, Quintilien, jusqu'à Boileau, Le Batteux, Condillac,

Sulzer, et Marmontel ; tous vous fourniront de nouvelles autorités, et des raisons toujours plus decisives, pour étendre l'empire du Style jusques sur le fond même des pensées et des sentiments.

Si enfin nous consultons l'expérience, même la plus journaliere, ne voyons-nous pas que celui qui ne fait aucun choix dans ses pensées, ou qui n'y fait qu'un mauvais choix ; s'il en a plus ou moins qui soient convenables et propres à plaire aux bons esprits, en a nécessairement d'autres qui sont deplacées, triviales, fausses, et ridicules ; ce qui ne peut que rendre son Style incohérent, diffus, et disparate ? Dès que ses ouvrages sont entachés de ce vice fondamental, ne voyons-nous pas que les soins qu'il y peut donner sous tous les autres rapports, ne servent qu'à en mieux faire sentir l'absurdité par l'effet des contrastes ?

Mais quelles que soient les pensées que l'on aura choisies, leur beauté sera entiérement éclipsée, si l'auteur ne les range pas dans un *ordre* convenable qui satisfasse également et l'esprit et l'oreille : car le plaisir de l'oreille dépend autant de l'ordre que du choix des expressions, comme le plaisir de l'esprit dépend autant de l'ordre que du choix des pensées. C'est sur-tout par cet *ordre* bien entendu, que les pensées qui se suivent, se fortifient mutuellement ; c'est par là qu'elles concourent toutes au

même but, que leur action est comme réunie, qu'elles forment un seul corps, et qu'elles n'ont, pour ainsi dire, qu'une seule et même direction.

Cependant l'effet que l'ordre peut produire, sera encore manqué en grande partie, tant que les idées ne seront pas *liées* entr'elles; tant que l'auteur ne trouvera pas le moyen de faire ressortir tous les avantages qu'une pensée peut retirer du voisinage d'une autre pensée; tant qu'il ne saura pas former une chaîne qui attache ensemble toutes les parties de l'ouvrage, et qui les rende dépendantes l'une de l'autre; c'est-à-dire, tant qu'il ne saura pas choisir les *liaisons*; non pas qu'il soit toujours nécessaire que ces liaisons frappent les yeux; et que le discours soit tout hérissé de conjonctions: car souvent, au contraire, comme nous le verrons ailleurs, la nature des pensées qui se suivent, suffit pour contenter à cet égard un lecteur intelligent.

Ce qui contribuera encore plus à donner au Style le degré de perfection dont il est susceptible, c'est le choix des *expressions*, article qui nous offre un champ plus vaste même que ceux qui précèdent, et qui, outre le charme qui naît de l'harmonie du discours, de la propriété des termes, et de la convenance du langage: nous fournit tant d'autres agrémens dans ces nuances qui se fondent les unes avec les autres;

dans ces couleurs qui s'appellent mutuellement ; dans ces rapports et ces combinaisons qui groupent les idées ; et dans ces images qui comme autant de vêtements uniformes ou diversifiés, semblent reproduire les objets eux-mêmes sous nos yeux.

Une cinquieme partie élémentaire du Style, également nécessaire pour lier les pensées et leur assigner un caractere propre, une physionomie qui leur convienne, c'est le *tour* de la phrase, le choix de la *construction ;* moyen le plus heureux que nous ayons pour faire attendre au lecteur, et lui annoncer en quelque sorte, les pensées les unes après les autres, en exprimant leurs rapports mutuels avec un laconisme admirable, et sans le secours d'aucun mot qui ralentisse la marche du discours, tandis que ce même moyen est aussi le plus propre à exprimer les passions, et à rendre plus sensibles les mouvements de l'ame ; et en même temps, à répandre par-tout, à l'aide de leur variété et de leur accord, les charmes de l'harmonie et de la clarté du Style.

Enfin, il reste encore à éviter un écueil dangereux, la disparité, la discordance des *tons*. On doit sentir le ton qui convient à l'ouvrage ; et dès qu'on l'a saisi, on ne peut plus le perdre de vue sans montrer son inconséquence et sa foiblesse, sans causer au lecteur des secousses désagréables,

sans rompre l'unité, et perdre l'avantage de l'ensemble. Ce point est aussi délicat qu'il est important : chaque pensée, chaque phrase, chaque expression a sa physionomie particuliere qu'il faut conserver de maniere à ménager au lecteur le plaisir d'une variété inépuisable ; tandis que d'un autre côté, toutes ces physionomies doivent avoir des traits de ressemblance et d'analogie bien marqués, des traits caractéristiques tels que ceux des personnes d'une même famille, ou tels que ceux de tout un peuple assemblé, et témoin d'un événement propre à saisir et à émouvoir fortement tous les esprits.

Il est essentiel de remarquer que le ton peut varier à l'infini selon les diverses combinaisons du sujet, du but, du plan, et des circonstances ; que la langue la plus uniforme et la plus bornée, nous fournit cent tours de phrases qui, pour être bons, demandent à être employés à propos ; que le nombre des liaisons par lesquelles on peut enchaîner ses pensées, est incomparablement plus grand encore ; que néanmoins il n'est rien en comparaison du nombre presqu'infini des différents ordres selon lesquels ces mêmes pensées peuvent être rangées ; et que la quantité des pensées que nous pouvons avoir, et des expressions dont nous pouvons les revêtir, est plus étonnante encore.

Or, parmi les choix que nous offrent tous ces articles, il ne peut ordinairement y en avoir qu'un qui convienne parfaitement à la position donnée et déterminée de l'auteur ; et voilà ce qui rend ces choix si difficiles ; d'autant plus que souvent la différence d'un objet à l'autre est peu sensible quoique très-importante, et que les choses entre lesquelles il faut choisir, sont par leur nature, aussi abstraites que mobiles et promptes à disparoître de devant nos yeux ; c'est-à-dire, que difficilement on peut se les rappeller toutes à l'esprit quand on a besoin de les comparer, ou les bien saisir, et les manier à son gré quand elles se présentent.

Les *pensées*, l'*ordre*, les *liaisons*, les *expressions*, les *tours*, et le *ton ;* voilà donc les objets que nous avons à considérer en autant d'articles, dans ce premier chapitre ; les réflexions qui précedent suffisent déja pour nous convaincre que nous ne pouvons pas apporter trop d'attention aux principes et aux détails auxquels doivent nous conduire l'examen, le développement, et les recherches que ces six articles peuvent nous fournir.

ARTICLE Ier.

Du choix des Pensées.

Les philosophes appellent PENSÉES, les rapports que nous appercevons entre nos idees, et les jugements que nous formons en prononçant ces rapports. Mais les littérateurs étendent pour l'ordinaire, la signification du mot PENSÉE jusqu'à y comprendre de plus, soit cumulativement et en masse, soit séparément et successivement, selon les circonstances, tant les idées ou images que nous avons des objets, que les raisonnements auxquels nos jugements nous conduisent, et même les sentiments ou passions qui les accompagnent. J'observerai au reste, que ce n'est pas sans de fortes raisons, qu'en littérature on donne un sens aussi étendu et aussi vague à ce mot PENSEE : car d'une part, il n'en résulte aucun inconvénient grave ; et de l'autre on y gagne, en ce que l'on peut énoncer les principes et les regles du bon goût, avec plus de facilité, de clarté, et de laconisme. En effet, il arrive toujours, que tout ce que l'on veut dire à cet égard, est réellement ; quoique plus ou moins applicable à tous les objets auxquels les littérateurs étendent le mot dont il s'agit ; ou bien que ce que

l'on dit est si évidemment restreint à tel ou tel objet seulement, qu'il ne peut rester au lecteur attentif aucun doute raisonnable à ce sujet. En ce cas, combien de longueurs et d'embarras, et quelle obscurité n'évitons-nous point, en employant un mot aussi heureusement général !

Il doit donc nous suffire ici d'avertir qu'en nous servant du mot PENSÉE, nous avons également en vue, autant qu'il y a lieu, et que la nature des choses et des circonstances le comporte, les idées, les jugements qu'elles font naître, les raisonnements qui en résultent, et même les sentiments qui peuvent y être annexés; c'est-à-dire, que nous avons en vue, non une seule opération particulière de l'esprit, mais toutes celles qui tiennent à la faculté de *penser*. Je me suis d'autant plus facilement déterminé à en user ainsi dans cette partie de mon ouvrage, malgré mon attention scrupuleuse à me rapprocher toujours du langage le plus sévèrement exact, que mon objet direct est d'expliquer comment les PENSÉES considérées de cette sorte dans les écrits où on les trouve, peuvent être, chacune en ce qui les concerne, et autant qu'il y a lieu, 1°. vraies ou fausses; 2°. nécessaires, naturelles, ou accidentelles; 3°. principales, moyennes, ou subordonnées; 4°. développées, simplement exprimées, ou seulement indi-

quées ; 5°. enchaînées ou isolées ; 6°. consonnantes, louches, disparates, ou contradictoires.

On pourroit ajouter à cette division, d'autres divisions beaucoup plus nombreuses encore, et toutes différentes ; telles que celles où l'on distingueroit les pensées, foibles ou énergiques, sublimes ou ordinaires, nobles ou basses, philosophiques ou poétiques, fines, délicates, épigrammatiques, ou ingénues, etc. ; mais ces nouvelles divisions, dont nous aurons à nous occuper ailleurs, ne doivent point entrer dans cet article, parce qu'elles tiennent à des éléments particuliers du Style dont nous parlerons dans la suite ; et que ce seroit intervertir l'ordre des matieres, que de nous arrêter ici à ce que nous aurons à en dire. Nous n'avons en ce moment à considérer les PENSÉES, que sous les points de vue généraux qu'elles peuvent nous offrir, antérieurement aux combinaisons particulieres qu'on peut leur faire subir dans telles ou telles circonstances. Nous allons donc nous borner à reprendre notre division, et à fixer les idées qu'il est à propos de se faire de chacune des classes ou especes qu'elle embrasse.

1°. Les pensées sont *vraies*, lorsque les idées et les rapports qu'elles renferment sont conformes à la nature des choses : si

ces idées ou ces rapports n'ont pas cette conformité, les pensées sont fausses. La vérité, comme nous le dirons encore dans un autre article, d'après Cérutti, consiste dans la réalité; réalité dans la dépendance des idées, qui fait la vérité philosophique; réalité dans les faits, qui constitue la vérité de l'histoire; et réalité dans la convenance des ressemblances, des images, ou de l'imitation, qui établit la vérité des beaux-arts. Or, où peut-on chercher cette réalité, si ce n'est dans la nature même des choses? Ainsi la Nature nous offre la réalité; et celle-ci devient à son tour la vérité lorsqu'elle nous est connue, et que nous la transportons dans nos écrits.

Si l'on avoit à faire sentir le prix de la vérité, il suffiroit de rappeller combien le mensonge et l'erreur sont odieux et méprisables. En littérature, comme en politique, la mauvaise foi détruit la confiance, et n'inspire que l'aversion : personne ne veut être trompé : ainsi, la devise *vitam impendere vero*, devroit être celle de tous les auteurs, ainsi que de tous les hommes publics; et c'est avec raison que Boileau a dit que

» Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable,
» Et doit régner par-tout, et même dans la fable. »

Et qui ne partage pas le dédain d'Horace pour les vers vides de sens, et pour les

bagatelles harmonieuses ? (*) Mais développons ce principe essentiel, en y ajoutant deux ou trois observations également importantes.....

La premiere est qu'il est ridicule d'écrire pour ne dire que ce que tout le monde sait, et comme tout le monde le sait. On ne doit donc s'attacher qu'à des vérités nouvelles, ou trop peu connues de ceux pour qui on écrit, ou du moins encore intéressantes pour ceux à qui on les dit. Rien n'est plus pitoyable que les écrivains qui, selon l'expression de la Bruyere, prendroient volontiers la plume pour nous apprendre que la Seine coule à Paris ; mais combien d'ouvrages cette premiere observation ne condamne-t-elle pas à la proscription ? combien d'écrivains ne condamne-t-elle pas à un éternel silence ? Elle y condamne tous ceux dont les idées ne sont pas neuves par elles-mêmes, ou par la maniere de les présenter, ou par l'intérêt que l'à-propos et les circonstances y attachent.

La seconde observation, suite de la premiere, c'est qu'en général, on ne doit s'occuper avec une attention suivie et sérieuse, que de vérités qui soient ou puissent être d'une utilité réelle et bien sensible. C'est insulter aux hommes de bon sens,

(*) Versus inopes rerum, nugæque Canoræ.

que de vouloir les arrêter à ce qui ne peut procurer aucun avantage : et n'est-ce pas à cause de ce défaut d'utilité, que personne ne lit plus la *Batrachomyomachie* d'Homere, le *Culex* de Virgile, la *Gigantomachie* de Scarron, et tant d'autres productions, qui ne nous présentent plus ou moins d'esprit ou de talents, que pour nous en montrer l'abus ?

La troisieme observation est renfermée dans ce mot d'Horace,

« Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci. »

La sagesse, dit-on, ne doit pas être trop austere ; les anciens la couronnoient de fleurs ; et le Ciel, comme Montaigne le remarque, a placé les sueurs et les larmes aux portes du temple de Vénus, plutôt qu'à celles du temple de Pallas : c'est que pour rendre les esprits attentifs, et ensuite les persuader, il faut plaire, c'est-à-dire, répandre, même et principalement sur les sujets les plus arides, des charmes qui attirent le lecteur, et l'attachent aux idées qu'on lui présente ; et se souvenir qu'un ouvrage n'est frivole que lorsqu'il n'est ni instructif ni intéressant.

Au surplus, il est essentiel de distinguer ici avec Marmontel, la vérité absolue qui tient à la nature des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes ; et la vérité relative qui tient moins à la nature intrinseque des

choses, qu'à la position où nous sommes par rapport à elles, ou bien aux suppositions que nous avons admises sur ce qui les concerne. La philosophie et l'histoire ne doivent en général se nourrir que de vérités absolues; tandis que les beaux-arts préferent pour l'ordinaire, celles qui sont relatives.

Les vérités relatives doivent avoir, pour être agréables, deux traits bien importants, la convenance et la vraisemblance; la convenance dans l'emploi qu'on en fait, et la vraisemblance dans la conformité qu'elles ont avec nos sentiments, ou nos perceptions, ou les opinions établies. Il y a bien de la différence, dit le pere Bonhours, entre la fiction et la fausseté; la fiction doit toujours perfectionner la Nature, la fausseté ne peut jamais que la gâter.

Parmi les vérités relatives, les unes sont conformes à nos sentiments, parce qu'elles nous retracent ce qui se passe en nous, et par réflexion ce que nous jugeons devoir également se passer dans l'esprit et dans le cœur des autres hommes: ces vérités appartiennent sur-tout à la poésie dramatique. D'autres sont conformes à nos perceptions, parce qu'elles nous retracent les impressions faites sur nos sens, les qualités, propriétés, et rapports sensibles des objets; parce qu'en un mot elles nous peignent la Nature dans l'ordre physique,

telle que nous la concevons ; et sur-tout en ce qui se rapporte à la proportion des choses entr'elles, à leur action réciproque ou commune, et à la correspondance des causes et des effets.

Enfin les vérités conformes aux opinions établies, sont celles qui n'étendent pas la fiction plus loin que ne le permet le jugement de ceux pour qui on écrit ; celles qui ne présentent point une fiction contraire aux fictions généralement admises ou tolérées, ou qui n'attribuent pas à la fiction qu'elles offrent, une autorité différente de celle que le monde instruit et cultivé lui accorde. C'est étendre la fiction au-delà des bornes admises, que d'employer sérieusement le merveilleux dans les petites choses : ce seroit contrarier les opinions établies, que de faire sauver Agamemnon par Clytemnestre : ce seroit donner à la fiction une autorité qu'elle n'a pas, que de transporter le merveilleux des fables de Lafontaine ou les petits contes des Fées, dans le plan d'un grand poëme héroïque et sérieux.

2°. Si une pensée tient tellement au sujet que l'on traite, combiné avec le but que l'on se propose, qu'il soit impossible à un homme intelligent de rapprocher ces deux points de vue, qu'elle ne vienne comme d'elle-même s'offrir à son esprit ; cette pensée sera *nécessaire* : elle sera *na-*

turelle, si sans être nécessaire, elle tient d'assez près à l'ouvrage, pour que celui-ci ne puisse avoir un développement raisonnable, que celle-là ne vienne y prendre place; si l'on peut dire que cette pensée venant à manquer, l'objet n'aura pas été suffisamment considéré sous toutes les faces, pour que le tableau qu'on en tracera soit complet ou arrondi : la pensée sera *accidentelle* quand elle exprimera un rapport que l'objet ne doive qu'à des circonstances particulieres et variables. Dans une bonne définition, par exemple, vous ne trouverez qu'une pensée nécessaire : changez cette définition en description, vous y verrez de plus des pensées naturelles : vous en aurez d'accidentelles, si de la description vous faites un portrait.

3°. Les pensées qui sont comme la tige des autres, d'où toutes les autres découlent, sont celles que nous appellerons *principales :* celles qui dérivent des principales, et qui sans avoir une égale étendue, contiennent néanmoins des détails assez considérables, sont celles que nous nommerons *moyennes :* et nous désignerons par le nom de *subordonnées*, celles qui sont sous la dépendance de ces dernieres, et qui n'amenent point de détails ultérieurs. On ne peut mieux se représenter cette division, que sous l'emblême d'un arbre qui offre à nos regards, d'abord son tronc

et ses principales branches, ensuite ses branches secondaires ou intermédiaires ; et enfin ses derniers rameaux, ses fleurs, ses fruits, et ses feuilles.

4°. Une pensée est *développée* quand on s'y arrête, et qu'on exprime ce qu'elle renferme ou ce qu'elle peut amener d'utile et d'agréable, soit qu'on en définisse les termes ; soit qu'on produise les preuves dont elle est susceptible ; soit qu'on en fasse des applications particulieres ; ou qu'on énonce les exceptions et les restrictions qu'il sera juste d'y apporter : elle est *simplement exprimée*, quand elle n'a aucune suite semblable à celles dont nous venons de parler : elle est *seulement indiquée*, lorsque sans être formellement énoncée, elle est comme montrée de loin et plus ou moins sensiblement réveillée dans les esprits, par d'autres pensées que l'on exprime, et qui ont avec elle une liaison qu'on a soin de faire appercevoir. C'est dans les sermons de controverse, et dans les plaidoyers, qu'on voit le mieux avec quel art une pensée peut se prêter à des développements qui étonnent : c'est dans les ouvrages didactiques élémentaires, qu'on découvre le plus souvent des exemples d'idées simplement exprimées ; et c'est dans les poésies fines et agréables, qu'on trouve le plus de pensées seulement indiquées.

5°.

5°. Les PENSÉES sont *enchaînées*, quand l'une semble engendrer ou appeller l'autre, et qu'on en fait sentir la dépendance et la liaison réciproque : elles sont *isolées*, quand elles se suivent dans le discours, sans être liées dans l'esprit, et que l'auteur ne nous fait appercevoir entr'elles aucun rapport intrinsèque, aucune autre cause de rapprochement qu'un à-propos de fantaisie, ou que la nature générale de l'ouvrage et du sujet. Voyez dans les ouvrages de raisonnement, avec quel heureux succès, les bons esprits parviennent à y enchaîner toutes leurs pensées ! Observez que dès l'instant que vous admettez la premiere qu'ils vous présentent, vous n'êtes plus le maître de vous arrêter ; et que votre assentiment est comme forcé jusqu'à leur derniere conclusion ! Des écoles de la raison, passez dans les cercles légers de l'enjouement ou du bel esprit ; comme tout y est détaché, désuni, et indépendant ! Les folles erreurs du papillon ne different pas plus du vol régulier, suivi, et soutenu de l'aigle.

6°. Quand les PENSÉES s'accordent entre elles et concourent toutes plus ou moins au but de l'ouvrage, elles sont *consonnantes* : elles sont *louches* lorsqu'au premier coup-d'œil, elles offrent quelque chose de faux ou de douteux ; ou bien lorsque sous un certain jour, elles pa-

roissent ne pas s'accorder avec les autres, ou eloigner du but auquel elles doivent nous conduire ; elles sont *disparates* lorsqu'elles n'ont rien que d'étranger au sujet, ou d'inutile quant au but : enfin elles sont *contradictoires*, lorsqu'il y a opposition reelle entr'elles et quelque autre pensée, ou entr'elles et le but. Les pensées contradictoires sont quelquefois appellées *fausses*, et quelquefois pensées *disparates*. La convenance des pensées suppose un esprit droit et étendu, des connoissances solides et bien digerées ; c'est le symptôme du bon sens et de la raison : les pensées *louches* sont le fruit d'un esprit ignorant, foible, et mal-adroit : les pensées *disparates* sont un des caracteres de la folie : et les pensées *contradictoires* sont l'écueil des esprits faux.

C'est ici le lieu de placer deux observations très-importantes ; la premiere, qu'il y a des hommes dont l'esprit est malheureusement si stérile, que jamais ils n'ont d'autres pensées, d'autres manieres d'exprimer leurs pensées, que celles qu'ils empruntent d'ailleurs ; sans doute ces hommes ne sont point appellés à avoir un Style : car, pourquoi ecrire lorsqu'on ne peut meriter d'avoir des lecteurs ? D'autres personnes plus liberalement dotées par la Nature, ont toujours, 1°. mille pensées qui se presentent à leur

esprit, selon les occasions où elles se trouvent ; et 2°. une maniere intéressante ou piquante de les exprimer : ces personnes peuvent écrire et parvenir à se faire un Style qui leur soit propre : mais les meilleures choses ne sont bonnes que lorsqu'elles sont placées à propos : il ne faut donc pas tout dire ; il faut choisir entre les pensées qui se présentent, et ne s'attacher qu'à celles qui conviennent au sujet que l'on traite, et au but que l'on se propose. Si l'on se permet d'en adopter où cette convenance soit moins sensible, il faut que du moins cette adoption ne s'étende que jusqu'à celles qui s'adaptent le mieux aux circonstances, et qui contribuent le plus à l'agrément : à plus forte raison doit-on rejetter impitoyablement tout ce qui est contraire aux divers points de vue que nous venons d'indiquer. Seroit-il besoin d'appuyer de quelques preuves, la loi de sobriété dont nous parlons ? Quand un ouvrage nous offre des pensées étrangeres au sujet et au but ; des pensées qui, bien appréciées, ne peuvent se comparer qu'à ces exubérations qui se manifestent quelquefois dans les corps organisés ; en peut-on conclure que l'auteur est fécond ? Non ! on ne peut y voir qu'un vice d'organisation, une déperdition de sucs nourriciers, qui jette nécessairement le corps dans un état de désordre

et de dépérissement. Aux yeux de l'homme sensé, l'auteur qui se laisse aller à ce defaut, doit avoir l'esprit bien stérile, puisque pour recueillir une quantité suffisante de pensées, il est obligé d'errer loin de son sujet: l'homme sensé ne peut voir dans cette prétendue abondance, que le vice d'un esprit irrégulier, sans consistance, et sans frein. En général, tout ce qui est superflu, nuit à la clarté et à l'effet qu'on veut produire. Nous aimons beaucoup mieux l'auteur qui nous paroît ne dire qu'une partie de ce qu'il sent et de ce qu'il voit, que celui qui, croyant toujours n'en pas dire assez, nous montre qu'il a lui-même peu d'estime pour ce qu'il a dit, ou trop d'estime pour ce qu'il veut dire encore.

Notre seconde observation, c'est que chaque PENSÉE doit amener avec elle quelque différence dans le Style selon sa propre nature, et plus encore, selon la maniere dont il convient de l'employer. Tantôt c'est un récit qui demande un Style historique; tantôt c'est un sentiment vif qui demande un Style propre à émouvoir; quelquefois c'est une réflexion qui demande un Style sérieux, ou une épigramme qui demande un Style saillant. Les détails que ce point de vue nous présente sont presqu'incalculables, à cause des nuances que l'auteur doit toujours

saisir à propos, et que la délicatesse du goût peut varier à l'infini. Cependant nous reviendrons dans la suite à ces détails qui seroient déplacés ici; mais nous n'y reviendrons qu'avec l'attention de nous restreindre dans de justes bornes.

Sous la dénomination de PENSÉES, nous comprenons, ainsi que nous en avons averti, les *Sentiments*, qui ne sont, en effet, autre chose que des pensées conçues de maniere à porter l'empreinte de la passion qu'elles font naître dans l'ame de l'auteur, ou que celui-ci veut exciter dans l'ame de ceux qui le lisent ou qui l'écoutent. Toutes les pensées ne sont pas propres à émouvoir; toutes ne sont donc pas propres à recevoir l'empreinte et les couleurs du sentiment: d'ailleurs toutes celles qui le pourroient ne le doivent pas toujours: il faut donc savoir distinguer ce qui est possible et naturel, d'avec ce qui ne l'est pas; et ce qui convient, d'avec ce qui seroit déplacé.

L'article des sentiments, considéré à part, semble demander quelques remarques particulières, et même quelques nouvelles classifications. Ainsi, j'appelle Sentiments *principaux* ou *dominants* les passions ou affections générales que tout l'ouvrage doit produire, et qui sont comme le résultat des autres. Les affections ou passions *subalternes*, *locales*, et *partielles*, par lesquelles on conduit le lecteur aux

sentiments principaux, et qui sont comme parsemées dans tout l'ouvrage, qui du moins appartiennent chacune à des passages, à des détails, à des pensées particulieres, je les nomme sentiments *subordonnés* ou *secondaires*. Lorsque les uns et les autres sont fondés sur ce que l'auteur met devant nos yeux; lorsqu'ils conviennent à la forme sous laquelle les objets nous sont offerts; et que de plus ils sont bien préparés, bien assortis, et bien nuancés; alors ils sont *naturels*. Ils sont *factices*, lorsqu'ils manquent de ces divers avantages.

L'énergie et l'effet des sentiments ou passions que l'auteur ressent, ou veut inspirer à ses lecteurs, pour ou contre l'objet dont il s'occupe, dépendent en grande partie de la graduation et de l'à-propos: mais ces deux derniers points dépendent à leur tour de l'espece et de l'ordre des pensées qui doivent servir de base et de véhicule aux sentiments.

Nous ne considérons ici les sentiments que par rapport à l'usage qu'on en peut faire dans les écrits. Nous ne parlons point des divisions sous lesquelles on peut les ranger d'après leur nature, leurs objets, et leurs especes: ce champ seroit trop vaste, et ce n'est pas le moment d'y entrer. Nous rappellerons seulement à nos lecteurs une observation essentielle, que

les auteurs didactiques ont quelquefois négligée.

C'est que dans un ouvrage destiné à produire un effet moral, quel qu'il soit, l'auteur n'a pas moins besoin de se rendre compte des sentiments qu'il veut inspirer, que des pensées qu'il veut communiquer; qu'il doit donner au moins autant d'attention aux uns qu'aux autres, tant pour le choix qu'il en veut faire, que pour la maniere de les préparer, de les annoncer, de les exprimer, de les graduer, et de les assortir. L'auteur doit avoir un sentiment principal auquel il ramene ses lecteurs par toutes les passions secondaires qu'il excite; comme il a une pensée principale à laquelle toutes les autres viennent aboutir. Les sentiments secondaires demandent autant de talent et d'art pour être bien maniés, et produire tout leur effet, que les pensées subordonnées peuvent en exiger pour bien établir la doctrine que l'on se propose de répandre : voilà ce que peut-être on n'a pas encore assez dit, ou assez bien dit, en traitant de cette matiere.

Avant de finir cet article, nous allons recueillir quelques idées aussi intéressantes qu'instructives, que nous ont données le marquis de Beccaria dans ses recherches sur le Style, et M. Marmontel dans ses éléments de Littérature; l'un sur la théorie des idées et des sentiments relativement

au Style ; et l'autre sur le caractere et l'emploi des sentiments et des passions dans les ouvrages littéraires.

Beccaria distingue dans chaque période, et même dans chaque phrase, les idées principales et les idées accessoires ; les idées physiques, et les idées morales ; les idées exprimées, et les idées seulement indiquées.

Le vrai caractere du Style, selon cet auteur, est tout entier dans le choix que l'on fait des idées accessoires : aussi pense-t-il que l'homme de goût n'a rien à dire sur les ouvrages où l'on néglige ces idées ; et qu'on doit mettre sur une même ligne, les écrits de Newton, et ceux qu'Archimède auroit pu nous laisser.

Une série compliquée d'idées et de sentiments peut, selon lui, se sous-diviser en plusieurs séries partielles, qui auront, chacune, leurs idées et sentiments principaux ; d'où il suit qu'il peut y avoir plusieurs Styles renfermés les uns dans les autres.

Quelquefois l'idée et le sentiment principal ne sont pas exprimés : si les accessoires les indiquent suffisamment, le Style ne peut qu'y gagner.

La beauté du Style résulte immédiatement des sensations accessoires qui sont de nature à nous causer du plaisir : plus on en rassemblera qui intéressent, et qui

soient compatibles entr'elles et avec l'idée principale, plus le Style sera parfait. L'art se réduit donc ici à rechercher les limites au delà desquelles les sensations accessoires seroient trop nombreuses, ou trop peu intéressantes, ou déplacées.

Comme les sentiments moraux sont en général plus compliqués, mais plus variables, et qu'ils font des impressions plus vives et plus durables; et qu'au contraire les images physiques font une impression plus fixe, plus distincte, et plus constante, mais plus foible; il arrive que si on unit les uns aux autres, on donne de la constance aux premiers, et de l'intensité aux secondes: l'objet physique développe le sentiment moral, et lui donne un centre ou un point d'appui; comme les idées morales rendent les images physiques plus intéressantes, en nous rappellant sans cesse à nous-mêmes et à nos semblables. On conçoit au reste qu'il faut toujours choisir l'image physique qui présente le mieux les rapports cachés de l'objet moral, et que d'un autre côté on doit préférer les idées accessoires morales qui mettent l'image physique dans un mouvement plus grand et plus rapide. Il y a des idées accessoires qui, si on les exprime, nuisent à l'effet que doit produire le faisceau entier de la pensée, au lieu qu'elles le fortifient si on se borne à les indiquer: c'est alors que l'on doit le

plus ménager l'attention du lecteur, et laisser un certain exercice à la sagacité de son esprit. D'ailleurs, trop d'actes d'attention de même espece fatiguent le lecteur ; tandis que les idées qui ne sont qu'entrevues, font une nouvelle sorte d'impression qui soulage.

Les idées seulement indiquées ont le précieux avantage de n'occuper aucun espace, et par conséquent de mettre plus de rapidité dans le Style. Que d'idées les mots *his* et *dulces exuviæ* ne réveillent-ils pas dans ces deux vers admirables que Virgile prête à Didon...

« ...Dulces exuviæ, dum fata, deusque sinebat,
« Accipite hanc animam, meque his exsolvite curis. »

Si on exprime toutes les idées, il y aura redondance, perte de temps, lassitude, et ennui ; l'esprit sera forcé de diviser en plusieurs temps, un intervalle que l'unité de l'idée principale doit faire saisir en un même instant ; l'accessoire deviendra principal, ce qui causera de la confusion, et dérangera le mouvement et la marche de l'esprit. D'ailleurs dans les ouvrages, même didactiques, il faut savoir, sinon cacher, du moins ne laisser qu'entrevoir une partie de ce que l'on veut faire connoître, afin d'éveiller la curiosité, d'exciter l'attention de ceux qu'on instruit, et de les animer au travail de l'esprit.

On doit exprimer de préférence les idées accessoires qui, plus éloignées par elles-mêmes du point de vue actuel, amenent de nouvelles suites d'impressions, et font parcourir de nouvelles séries d'idées, pourvu cependant qu'elles aient toujours une liaison étroite avec l'idée principale. Plus une idée accessoire exprimée est grande et forte, plus on doit avoir soin d'omettre celles qu'elle réveille : une seule image peut suffire à l'ame la plus attentive, par la foule d'idées dont elle nous environne, et qui sont relatives à nous-mêmes, à nos passions favorites, ou à l'objet qui nous occupe. Les sombres détours d'une vaste forêt, les monts solitaires, la vue de l'Océan, font les délices des esprits méditatifs; tandis que ceux qui se fuient eux-mêmes comme on fuit une mauvaise compagnie, se jettent dans le tourbillon du monde, et cherchent la variété des objets, afin de n'avoir à s'arrêter sur aucun.

Si les idées accessoires exprimées sont foibles ou peu énergiques, on doit préférer celles qui n'en réveillent qu'un petit nombre d'autres; en ce cas, on peut en exprimer un plus grand nombre; mais on doit alors éviter que les idées accessoires non exprimées, mais indiquées, ne soient trop fortes; car elles feroient perdre de vue les idées principales, et jetteroient les esprits dans la confusion.

On voit par tout ce qui précede, que relativement au Style, Beccaria ne regarde les sentiments que comme des idées qui excitent en nous des sensations intérieures de plaisir ou d'aversion ; une passion, dit-il, est une impression constante qui porte toute notre sensibilité sur un même objet. On peut évaluer la grandeur d'une passion, par la force avec laquelle toutes les autres idées la réveillent. Le Style passionné consiste donc dans l'emploi des idées accessoires qui nous ramenent au sentiment fondamental de la passion. Plus le nombre de ces idées accessoires sera grand, plus le Style passionné sera parfait. L'homme passionné aime à se nourrir de l'idée de l'objet de sa passion : il ne croit pouvoir se rendre heureux, que par les sensations qui l'en rapprochent : il fuit tout ce qui peut l'en distraire : il va jusqu'à vouloir acquérir des connoissances qu'il prévoit devoir lui être funestes. Voyez l'avidité des enfans pour les spectacles atroces et extraordinaires ! Voyez un joueur manier des cartes, et un amant suivre des yeux la fumée qui s'éleve du temple qu'habite sa divinité ! On ne guérit une véritable passion, qu'en lui opposant des idées analogues et variées, qui attirent insensiblement et partagent l'attention de l'homme passionné ; et c'est le plus beau secret de l'éloquence. Les passions qui ont un objet

déterminé et unique, telles que l'amour, sont plus actives et moins durables que celles qui, comme la galanterie, n'ont qu'un objet général et indéterminé.

Beccaria conclut de tous ces principes, 1°. que la progression des accessoires doit être croissante, à mesure qu'on l'approche de l'objet; 2°. que dans le Style passionné, on doit sur-tout éviter les termes vagues qui n'indiquent que des rapports éloignés, et ne peuvent dès-lors qu'affoiblir le sentiment: 3°. que rien n'est plus naturel que de se faire des idées exagérées de tout ce qui touche à l'idée principale: 4°. que dans ce Style, les accessoires sont les passions subalternes, propres à aggrandir la principale, et les sensations physiques qui empêchent l'ame de s'égarer dans des idées trop peu déterminées: 5°. que si l'objet de la passion est déterminé, on doit éviter les rapports éloignés et délicats, et le trop grand nombre de circonstances physiques qui détourneroient l'attention; au lieu que dans les passions indéterminées, ces rapports éloignés font parcourir plus d'objets analogues à la passion, que rien ne peut mieux fixer que les circonstances physiques: 6°. et qu'enfin la perfection du Style passionné peut aller jusqu'à faire plus d'impression que l'objet même.

Marmontel part du principe qu'il faut du

mouvement dans le Style, et que ce mouvement doit être analogue à celui de l'ame. L'agitation, dit Montaigne, est la vie et la grace de l'ame. Mais, ainsi que l'observe Lucien, il faut que le Style et la chose ne fassent qu'un, et se meuvent ensemble, comme le cheval et le cavalier. C'est cet accord qui fait la différence de l'homme éloquent et du déclamateur : dès qu'on s'écarte de la Nature, l'ame de celui qui écoute, n'est plus à l'unisson avec l'ame de celui qui parle : les cordes sensibles de celles-là perdent leur résonnance ; et tandis que l'orateur s'agite, l'auditeur est froid et tranquille.

Au mouvement de l'ame qui s'élance hors d'elle-même, répondent le desir impatient, l'instance vive et redoublée, le reproche, la menace, l'insulte, la colere, l'indignation, la résolution, l'audace, et tous les actes d'une volonté ferme et décidée, impétueuse et violente, luttant contre les obstacles, ou formant obstacle elle-même.

Au mouvement de l'ame qui s'éleve, répondent les transports d'admiration, de ravissement, d'enthousiasme, l'exclamation, l'imprécation, les vœux ardents, la révolte contre le ciel, l'indignation contre l'orgueil, contre l'iniquité, contre l'insolence, et contre l'abus de la force.

Au mouvement de l'ame qui s'abaisse,

répondent les plaintes, les humbles prieres, le découragement, le repentir, et les supplications par où on implore grace ou pitié.

Au mouvement de l'ame qui retourne sur elle-même, répondent la surprise mêlée d'effroi, la répugnance et la honte, l'épouvante et le remords, tout ce qui réprime le penchant ou renverse les résolutions.

Au mouvement de l'ame qui chancelle, répondent le doute, l'irrésolution, l'inquiétude, la perplexité, le balancement des idées, et le combat des sentiments.

Souvent plus libre et plus tranquille, l'ame se possede, et modere ses mouvements : à cette situation appartiennent les détours, les allusions, les réticences, l'artifice qui conduit au Style fin, délicat, ironique, et le manege d'une éloquence insinuante.

Lorsqu'on est dans l'illusion, et qu'on s'abandonne à la Nature, tous ces mouvements se soutiennent, et se varient d'eux-mêmes; et alors la répétition, la gradation, et l'accumulation se présentent avec toute la chaleur de la passion ; mais il faut pour cela une véritable illusion ; l'art ne peut y suppléer. C'est par un effet naturel de cette illusion et de ces dispositions différentes, que nous prêtons une ame à tout ce qui végete, à tout ce qui agit sans impulsion du dehors, à tout ce

qui a l'apparence du sentiment : les éléments deviennent des êtres bienfaisants, dociles, cruels, impérieux, inconstants, ou avares, selon les circonstances : les racines d'un arbre qui s'insinuent dans les veines d'un roc, la vigne qui cherche l'appui d'un ormeau, les bourgeons qui s'épanouissent au sourire du printemps, et se referment au retour de l'hiver ; ne sont-ce pas des images fidelles de la sagacité des animaux qui distinguent leur pâture, de la sensibilité d'un enfant qui tend les bras à sa mere, et de la séduction de l'espoir, ou du saisissement de la crainte ? C'est de cette sorte que le charme du Style nous met en société avec toute la Nature, et nous intéresse à tout ce que nous voyons.

Le mouvement dans les êtres dont nous parlons, n'est pas même nécessaire pour justifier ces heureuses analogies : il suffit de l'apparence d'une action cachée ou d'une passion secrette : ainsi le rocher suspendu menace, l'écueil brave Neptune irrité, le sommet d'un mont élevé va défier les tempêtes : mais ici, comme par-tout ailleurs, il y a un terme qu'il ne faut jamais outrepasser ; c'est le point au delà duquel on blesseroit les apparences. D'ailleurs, être toujours dans l'illusion, n'est-ce pas être dans un état de folie ?

ARTICLE II.

Du choix de l'Ordre.

Il y a dans la peinture, dit Daniel Webb, (*) deux sortes de dispositions; l'une purement *pittoresque*, et l'autre *expressive*; la disposition pittoresque, qui s'appelle aussi *ordonnance*, et qui est la partie théâtrale de l'art, consiste dans la position relative des figures qui composent l'action, dans leur emplacement réciproque, dans la formation de leurs grouppes. La disposition expressive, que l'on peut aussi nommer la partie dramatique de l'art, consiste dans l'attitude de chaque objet, ou dans les mouvements de chaque personnage; attitude et mouvements qui doivent toujours être analogues à l'importance de l'objet, et à l'impression que l'on se propose de faire. Cette seconde disposition comprend le sujet ou la fable, c'est-à-dire, la nature de la chose, le plan dans lequel on la place, le caractere qu'elle doit avoir, et les passions que l'on veut peindre.

La littérature s'appuie sur la même théorie, et remonte aux mêmes principes, ou plutôt aux mêmes notions générales.

(*) Voyez, *Recherches sur les beautés de la Peinture.*

que la peinture ; ainsi que nous le verrons pour la disposition expressive, lorsque nous parlerons du but, du genre, et du ton d'un ouvrage ; et comme nous allons le voir pour ce qui concerne la disposition pittoresque.

C'est peu de chose que d'avoir choisi un sujet heureux ou convenable. il faut en déterminer la forme, en préparer le developpement, et en arrêter le plan.

La forme d'un ouvrage, quant à ses masses, ou parties principales, tient au genre auquel on veut adapter cet ouvrage. Nous aurons à parler des genres, et par conséquent des formes dans un autre article. Le developpement consiste dans l'art de presenter successivement et dans une étendue convenable, non-seulement les parties principales, mais encore les détails du sujet que l'on traite : trois conditions y sont sur-tout essentielles ; 1°. que le lecteur y retrouve l'intégralité du sujet ; 2°. que l'unité y soit également respectée ; et 3°. que tout y soit soumis aux loix de la brievete.

L'integralité du sujet n'est autre chose au premier coup-d'œil, que la totalité des parties qui composent ce sujet ; mais en creusant cette idée fonciere, on s'apperçoit ensuite que cette intégralité suppose que l'on donne une juste étendue à toutes ces parties, et que même on les unisse

ensemble en les liant toutes à un même point central, ce qui constitue l'unité ; et que de plus on en rejette avec soin tout ce qui peut y être étranger ou superflu, précaution qui constitue la brieveté.

Quant à l'importance de ces trois conditions, également requises dans le développement d'un sujet, qui ne sait pas avec quel mépris on repousse dans les derniers rangs, les esprits superficiels qui n'apperçoivent qu'un côté de chaque objet; les esprits stériles et bornés, qui paroissant tout voir, effleurent tout, et ne découvrent rien ; et les esprits vagabonds et désordonnés, qui confondent tout ce qu'ils voient ? Horace met dans la derniere classe des ouvriers, l'artiste qui sait rendre les détails, même dans une perfection rare, mais qui ne sait pas en former un tout. Il s'indigne de ne voir sortir qu'un petit vase, des mains de celui qui en débutant nous faisoit espérer un autre vase très-volumineux ; il est révolté de la beauté elle-même, des qu'elle n'est pas à sa place....

» Faber imus et ungues,
» Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
» Infelix operis summâ, quia ponere totum.
» Nescièt.

» Amphora cœpit
» Institui; currente rotâ cur urceus exit ?

» Purpureus latè qui splendeat, unus et alter
» Assuitur pannus, cum Lucus et ara Dianæ,
» Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros;
» Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus;
» Sed nunc non erat his locus. »

Ce n'est qu'avec le sourire du sarcasme enfin, qu'il veut qu'on accueille l'auteur trop confiant qui, semblable à un malade en delire, ne nous présente que de vains phantômes, qu'il ne peut réunir dans un même plan...

« Velut ægri somnia vanæ
» Fingentur species, ut nec pes, nec caput uni
» Reddatur formæ.

C'est qu'Horace sent aussi vivement l'importance de l'unité que celle de l'intégralité; ou plutôt c'est qu'il les confond en quelque sorte, pour n'en faire qu'un seul et même précepte.

« Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum ».

L'unité est la seule véritable source de toute beauté, dit St. Augustin. « *Porro, omnis pulchritudinis forma unitas est* ».

Il ne faut donc pas croire qu'elle puisse jamais contrarier l'intégralité : car ramener tout à un même centre, n'est pas mutiler les objets; comme parcourir son sujet tout entier, n'est pas en sortir.

Nous aurons encore une observation

semblable à faire sur la brièveté : être court n'est pas être aride ; c'est ne rien dire d'inutile ou de déplacé. L'habile orateur, dit Cicéron, retranchera toujours les ornements superflus, quelque séduisants qu'ils lui paroissent : « *Ambitiosa* » *recidet ornamenta* ». L'homme réfléchi sait que la diffusion dans un écrit humilie le lecteur, à qui elle ne laisse rien à deviner, et le fatigue par les redites. Et qui ne fuit pas comme Horace, l'auteur intarissable qui jamais ne finit, et qui, ainsi qu'il nous en prévient, assassine de ses écrits, ceux dont il a pu s'emparer ?

« Quem vero arripuit tenet, occidítque legendo.... »
» Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire ».

Le moyen le plus sûr pour un écrivain, de s'astreindre aux principes que nous venons d'indiquer, c'est la précaution de ne travailler que sur un plan médité d'avance : c'est donc au plan qu'il faut s'attacher d'abord pour y tout ramener ensuite.

Le plan, dit Marmontel, est le dessein d'un ouvrage, son étendue circonscrite, la distinction de son commencement, de son milieu, et de sa fin, la distribution et l'ordonnance de ses parties principales, leur rapport et leur enchaînement. Partout où il y a défaut de plan, la marche est incertaine et laborieuse ; on éprouve

de l'embarras dans les développements ; l'intrigue est mal tissue ; on sent de la répugnance à suivre le fil des événements. Si l'on veut plaire et persuader, il faut connoître et respecter la sorte de filiation que la Nature a établie entre nos idées et nos sentiments, et observer la suite, la liaison que les événements ont entr'eux : il faut que les incidents naissent successivement les uns des autres, dans le physique, dans le moral, et même dans le merveilleux. C'est la continuité de la chaîne qui produit l'ensemble.

La confusion déplaît et nuit par-tout où elle se trouve, et plus encore dans les ouvrages de l'esprit qu'ailleurs. La satisfaction de l'esprit provient sur-tout des connoissances qu'il acquiert, et de la facilité avec laquelle il peut les acquérir. Or, nos connoissances consistent bien moins à posséder beaucoup d'idées, ou si l'on veut, à recueillir les notions ou images de beaucoup d'objets, qu'à découvrir beaucoup de rapports entre ces objets, ou ces notions et images : sur quoi il faut observer que ces rapports ne peuvent résulter que de l'ordre des choses, ou de l'ordre des notions qui les représentent ; c'est-à-dire, que nous ne verrons point ces rapports, ou que nous ne les verrons qu'avec peine, si chaque objet n'est point rangé dans notre esprit de maniere à nous les faire

appercevoir. La confusion qui est le renversement de tout arrangement semblable, nous rebute nécessairement, au lieu que l'ordre qui réunit toutes les parties, et qui par-là même en augmente la force, en les faisant concourir à un même but, est toujours sûr de plaire.

Il faut donc toujours de l'ordre dans les ouvrages de l'esprit, au moins dans tous ceux qui traitent de matieres susceptibles de quelque liaison : il faut que cet ordre regne entre les parties majeures, entre les parties moyennes, et entre les parties subalternes. L'ORDRE, entre les parties majeures, donne la *division* de l'ouvrage ; il *ébauche le plan ;* l'ORDRE entre les parties moyennes conduit aux *sous-divisions ;* il *dégrossit le plan :* l'ORDRE entre les parties subalternes décide du rang de chaque pensée particuliere ; il *complette le plan*, et nous offre l'esquisse de l'ouvrage. C'est ainsi qu'en méditant sur ce qui concerne l'ordre dans les ouvrages littéraires ou savants, on voit que le plan est un point central auquel tout vient aboutir ; de sorte qu'il ne reste plus, pour savoir ce que l'ordre exige, qu'à rechercher quelles sont les qualités qui constituent la bonté d'un plan ; et c'est de cette recherche que nous allons nous occuper dans la suite de cet article.

1°. La premiere qualité qu'un plan doive

avoir pour être bon, c'est qu'il soit *juste*, c'est-à-dire, qu'il soit conforme à la vérité, quant à la nature du sujet telle que nous la connoissons, ou telle que nous voulons bien la supposer; conformité qui, ainsi qu'on peut le concevoir d'après ce qui précede, consiste dans l'art de bien rendre l'intégralité du sujet; c'est-à-dire, de ne rien omettre qui y soit essentiel, de n'y rien ajouter qui y soit étranger, et sur-tout de nous retracer avec la plus exacte fidélité, tous les rapports importants que la vérité et la Nature y établissent. Dans les ouvrages même où tout est fiction, quel autre but peut-on se proposer, que de plaire, d'intéresser, de persuader, ou d'émouvoir; et peut-on atteindre ce but, si l'on s'écarte de la vérité connue, soit réelle, soit fictive? Que l'on invente d'après l'Histoire comme Lucain, d'après les opinions reçues comme Homere, d'après la Nature ou d'après les connoissances philosophiques comme Lucrèce, d'après les illusions des poëtes comme l'Arioste, d'après les mœurs comme Moliere; ou bien que l'on s'attache à l'invention infiniment plus précieuse des détails, tels que Virgile nous les offre par-tout; on ne se propose jamais autre chose que de faire agir les causes physiques ou morales, selon les loix de leur harmonie; que d'enchaîner dans un ordre convenable

ces mêmes causes et leurs effets ; enfin d'arriver par des voies sûres et naturelles, à un but utile ou agréable. Dans toutes les combinaisons de circonstances, d'incidents, de caracteres, et d'intérêts que le génie invente, l'auteur ne crée point ; ses efforts se bornent à composer, ainsi que le remarque Marmontel, à qui nous devons encore ces nouvelles observations. Dans les quatre genres de fiction qu'il distingue, dans la belle fiction, dans celle qui exagere, dans celles qu'il appelle le genre monstrueux, et le genre fantastique, il prouve qu'il y a toujours des proportions à observer, et une certaine correspondance à ménager entre les diverses parties ; que par-tout on doit bannir les disparates, les contrariétés, et les dissonnances; que si l'on aggrandit les proportions, ce doit être sans les altérer ; et que même dans les ouvrages qui sont la débauche du génie, le vrai mérite est encore dans la correction du dessein.

2°. La seconde qualité que l'on exige dans un bon plan, c'est qu'il soit *naturel*; c'est-à-dire, qu'il présente les choses rangées et liées entr'elles, comme la Nature les produit ou peut les produire ; ou bien comme un bon esprit les conçoit ou peut les concevoir. Cette qualité et la précédente semblent d'abord se confondre et n'en faire qu'une seule ; et il est vrai qu'elles se pré-

supposent tellement, que le plan ne sera jamais assez juste s'il n'est pas naturel, ni assez naturel s'il n'est pas juste. Cependant avec un peu d'attention, on ne tarde pas à découvrir une différence réelle entre ces deux qualités, en ce que la justesse tombe directement sur la totalité des parties du sujet, au lieu que le naturel du plan concerne plus précisément la maniere de faire marcher le sujet, d'en arranger, et surtout d'en lier les parties entr'elles.

Des considérations particulieres, des finesses de l'art, demandent quelquefois, dit-on, que l'on s'écarte de ces principes, pour s'assurer un plus grand succès; on cite pour exemple, les odes du genre le plus élevé, dont le plan n'échappe à la critique, qu'autant qu'il nous présente un *beau désordre*. Mais qu'est-ce donc que ce beau désordre, sans lequel le poëte est réputé ne plus rien avoir de sublime dans sa marche et dans ses mouvements? Y a-t-il ici autre chose qu'un véritable abus des termes? Le plan de ces odes n'est-il pas tracé d'après un ordre très-réel quoique peu commun, admirable dans ses effets quoique peu marqué, d'autant plus frappant en un mot, qu'il semble plus caché, et qu'il s'éloigne davantage des routes ordinaires et battues? Un poëte emporté sur les ailes du génie, s'élance au centre du cercle qu'il veut parcourir;

là, entouré de toute la masse de son sujet, il s'agite et se débat au milieu de ses richesses et des obstacles ; il saisit avec autant de force que de rapidité les objets qui le froissent ; il amoncele devant lui ceux qu'il veut s'approprier ; il jette au loin ceux qu'il dédaigne : en peu d'instants il a tout vu, tout rangé, et tout dit ! Penserez-vous qu'il ait agi sans plan ? N'est-ce donc pas la nature des choses qui l'a dirigé ? et ne la voyoit-il pas, ne la sentoit-il pas, ne lui obéissoit-il pas, lorsqu'elle agissoit si puissamment sur lui ? Il a négligé les petits moyens et les petites choses ! En suivant l'impulsion des grandes idées et des passions fortes, il n'a pu se ménager les transitions délicates et minutieuses du bel-esprit ! il n'a pu équarrir les pieces de détail, polir et lustrer chaque morceau ; compasser sa marche, et imprimer par-tout le sceau d'une perfection méthodique et soignée ! Mais n'est-ce donc que par ces attentions froides, et ce travail pénible et continu, que nous pouvons parvenir à nous tracer des plans ? la Nature n'a-t-elle que ces assujettissantes combinaisons ? le génie n'a-t-il pas son vol et ses élans, ses feux, et son enthousiasme ? L'ode la plus pindarique a un plan qui est tout-à-la-fois le fruit du génie, et le résultat d'une profonde méditation et d'une étude savante : elle a ce

plan, ou ce n'est plus une ode ; ce n'est que galimatias et délire ! Mais si c'est une ode, creusez-en le plan, et vous serez convaincu que s'il est peu apparent dans la forme, il n'en est que plus heureux et plus parfait sans en être moins régulier : vous verrez qu'il n'y manque que les choses communes, que l'écorce et l'enveloppe extérieure ; mais que tout ce qui est essentiel au sujet et au but, s'y trouve rangé dans l'ordre le plus adroit et le plus desirable.

On cite encore l'exemple des orateurs qui souvent ont soin de partager leurs preuves, et de placer les plus fortes, les unes à la tête de l'ouvrage, afin de frapper d'abord les esprits, et les autres à la fin, pour achever de subjuguer l'auditeur, et lui faire perdre de vue la foiblesse de quelques autres preuves, qu'ils ont soin de jetter au milieu de l'ouvrage, comme s'ils vouloient les faire disparoître dans la foule, ou les fortifier, tant de ce qui précede, que de ce qui suit. Mais l'art consiste à imiter la Nature, et non à la contrarier ; jamais on ne doit se permettre aucune finesse, aucun artifice que la Nature désavoue. Ainsi la méthode dont on parle, seroit très-blâmable, si l'orateur en abusoit : l'art seroit une vraie mal-adresse ; la finesse ne seroit que confusion ; l'effet seroit manqué ; et loin de cacher ou de fortifier les preuves foibles, on affoibliroit, on détruiroit les

preuves fortes, par le désordre dans lequel on produiroit les unes et les autres. Il ne faut donc jamais que par cet arrangement si vanté, ou autre semblable, le plan cesse d'être naturel et juste.

3°. La troisieme qualité requise dans un bon plan, c'est qu'il soit *simple*; c'est-à-dire, qu'il ne présente qu'aussi peu de parties que la Nature le permet, et que toutes ces parties nous ramenent sensiblement à un centre commun, en un mot, à l'idée de l'unité. La simplicité présuppose qu'on embrasse son sujet tout entier, et elle exige qu'on en range tous les détails sous un petit nombre de points de vue, et que ces détails soient tous attachés à l'idée principale et fondamentale; par des rapports étroits et sensibles. Le nombre des parties varie sans doute, et doit nécessairement varier selon l'étendue que le sujet a reçue de la Nature, ou selon l'étendue que nous avons intérêt de lui donner : et la *simplicité* du plan ne doit pas consister à retrancher des parties : car simplifier un objet, n'est autre chose que de trouver le moyen de le présenter tout entier sous une forme moins compliquée. La Nature, notre modele universel, nous offre deux regles admirables dont elle ne s'écarte jamais ; l'une, de ne rien faire entrer d'inutile dans la composition des êtres; et l'autre, de tout soumettre à la

loi d'un accord parfait et d'une unité bien marquée. C'est à l'aide de ces deux regles, qu'elle parvient à établir par-tout dans un ordre invariable, le système d'une économie rigoureuse, au sein d'une intarissable profusion et d'une richesse infinie. Or, cette combinaison de la Nature est l'image de la simplicité que nous demandons. Le plan *simple* est donc celui qui rendant l'objet tout entier, ne le décompose que le moins qu'il est possible, et conserve l'unité par-tout. On voit que cette simplicité nous reporte encore à la justesse et au naturel, dont elle n'est en quelque sorte qu'une conséquence, ou qu'une condition. Ceux qui confondront la simplicité dont nous parlons avec la simplicité morale ou de caractere, que l'on nomme *candeur* ou *bonhommie*, imagineront que dans un plan simple, on doit débuter par annoncer ce plan tout entier, et indiquer d'abord au lecteur, la route qu'on se propose de lui faire suivre. L'abus des mots ne conduit que trop souvent à des erreurs semblables : mais malgré l'usage établi depuis si long-temps chez les prédicateurs, cette sorte d'annonce ne peut jamais être approuvée par les hommes de goût, que dans les cas où le sujet est trop compliqué. Hors de-là, Cicéron et Démosthènes, qui avoient si profondément étudié l'art où ils excel-

loient, ne verroient dans cet acte prétendu de bonne foi, qu'une misérable et puérile coquetterie de l'esprit, inutile à la clarté du discours, et même nuisible à l'effet qu'il doit produire. Mon intention n'est pas de soutenir que les divisions et sous-divisions ne doivent ni exister dans l'esprit de l'auteur, ni lui servir de guide dans la marche qu'il suit; car il faudroit pour cela que cet auteur n'eut point de plan fixe et arrêté : ma pensée est que pour l'ordinaire, ces mêmes divisions et sous-divisions sont un échafaudage également indispensable à celui qui éleve l'édifice, et nuisible à celui pour qui l'édifice est élevé; à moins que l'architecte ne le fasse disparoître en finissant ses travaux : on ne peut conserver les moyens de construction, du moins en général, sans offusquer les beautés de l'ouvrage, sans y attacher une idée de préparatifs, de dépenses, d'efforts, et de gêne qui fatigue l'esprit, et peut déprécier les plus belles choses; en un mot, sans nuire à la simplicité au lieu de la manifester; et sans montrer un art trop recherché que l'on ne peut concilier avec cette liberté qui caractérise le génie, et fait l'un des attributs les plus précieux des beaux-arts.

4°. La quatrieme qualité, c'est que le plan soit *facile*, c'est-à-dire, qu'il semble se présenter de lui-même; que la com-

binaison des parties, soit aisée à saisir. Marmontel observe avec raison, que les divisions et sous-divisions que l'on ne doit qu'à de longues recherches et qu'à de pénibles efforts, sont toujours mauvaises, quelque ingénieuses qu'elles puissent paroître. Au surplus, la *facilité* découle le plus souvent de la *simplicité*, au point qu'il n'est pas rare que l'on prenne l'un de ces deux termes pour l'autre. Cependant nous avons cru ne devoir pas les confondre, non-seulement parce que l'une de ces deux qualités n'accompagne pas toujours l'autre, mais aussi parce qu'en de certaines circonstances, elles ne sont pas également importantes toutes deux. La *simplicité* montre en effet plus de génie ; elle est le fruit de l'invention : la facilité au contraire prouve plus de talent ; elle est le plus souvent et tout-à-la-fois un fruit de l'exercice, et un résultat des bonnes études, aussi-bien qu'un don de la Nature. Pour nous en faire une idée juste, examinons les graces naïves de l'enfance, les mouvements variés et prompts de la jeunesse, l'activité mesurée et soutenue de l'âge mûr, et l'action lente et toujours calculée de la vieillesse : par-tout nous verrons des effets sans efforts. Ainsi des effets plus marqués, et des efforts moins sensibles, voilà ce qui constitue la véritable *facilité*. Un plan facile est

donc

donc celui qui montre beaucoup de choses sans exiger aucune peine du lecteur, et sans en indiquer aucune dans l'écrivain. Observons encore et sur-tout, que plus un auteur desire émouvoir, plus il est nécessaire que son plan soit facile; et que plus un ouvrage didactique est savant et profond, plus la simplicité du plan y est précieuse.

5°. La cinquieme qualité est que le plan soit *riche* et *fécond*; c'est-à-dire, qu'il ouvre à l'esprit un vaste champ à parcourir, et lui annonce une ample récolte à faire. La *richesse* montre beaucoup; la *fécondité* produit plutôt qu'elle ne montre: la richesse étale; elle ne demande que des yeux pour être apperçue; mais elle risque de donner dans le luxe et le faste: la fécondité tient ses trésors plus cachés; elle ne produit que successivement; elle demande toujours du temps, et quelquefois de l'aide. Un plan riche, frappe donc plus généralement et plait davantage; un plan fécond ne frappe que les bons esprits; mais la satisfaction qu'il procure est plus durable: elle a quelque chose de plus noble et de plus grand. Qui dit *richesse*, ne retrace que l'idée d'un homme qui possede; qui dit *fécondité* peint-on Dieu qui crée. Ces deux avantages se confondent en un point; c'est qu'ils donnent réellement plus qu'on n'auroit osé espérer

au premier coup-d'œil. Ne pourroit-on pas dire que les plans d'Homere sont riches et féconds, et que celui de Virgile n'est que riche ? Combien d'autres exemples ne pourroit-on pas citer à la suite de ce premier exemple, si on parcouroit la liste des auteurs célebres, et celle des principaux genres de littérature ?

6°. La sixième qualité, est que le plan soit *méthodique*, c'est-à-dire, qu'il soit conforme aux regles du genre dans lequel on écrit ; regles qui d'ailleurs sont, au moins pour la plupart, fondées sur le bon sens et la raison, c'est-à-dire, sur la nature des choses, aussi-bien que sur une longue expérience, ainsi que nous le verrons ailleurs. Nous n'ajouterons ici que deux observations ; l'une, que si l'écrivain a dessein de plaire à ses lecteurs, il ne doit pas blesser leur amour-propre, en contrariant sans aucun ménagement, les idées qu'ils ont adoptées et érigées en préceptes ; la seconde, qu'il seroit bien étonnant que des regles qui ont pour elles l'autorité de tous les grands hommes qui nous ont précédés dans la même carriere et depuis tant de siecles, ne fussent pas les plus avantageuses et les plus sages à suivre. Il est difficile de croire qu'une méthode ainsi établie ne soit pas au fond la meilleure ; et si elle ne l'étoit pas, il n'y auroit gueres moins de mal-adresse

et de témérité à la négliger, sur-tout dans les cas ordinaires, et sans de grandes précautions, puisqu'il est vrai qu'en général le temps et l'usage donnent enfin à une pratique, quelle qu'elle soit, une force presqu'égale à celle de la Nature. C'est ainsi que les médecins, après avoir prouvé que votre régime n'est pas le meilleur que vous eussiez pu adopter, vous condamnent néanmoins quelquefois à le suivre, lorsque vous y êtes accoutumé depuis long-temps; parce que, disent-ils, il est devenu pour vous une seconde nature. Pour être autorisé à s'écarter d'une méthode généralement adoptée et suivie, il faudroit pouvoir y en substituer une autre qui fût essentiellement et évidemment plus parfaite; mais où sont les hommes privilégiés à qui ce talent créateur est réservé?

7°. Pour être parfait, le plan doit encore ajouter aux qualités précédentes, celle d'être *neuf;* c'est-à-dire, que personne ne l'ait encore employé, et que l'ouvrage ait ce titre de plus pour plaire. Mais il ne faut pas que le plan acquiere le mérite de la nouveauté aux dépens des autres qualités qu'il doit avoir: au contraire, dans le cas de la concurrence, il faut tout sacrifier à la justesse et au naturel; à moins que l'on ne travaille ou dans un genre burlesque, ou uniquement pour les savants: car dans le premier cas, on peut quel-

quefois sacrifier la justesse à la nouveauté; et dans le second cas, la simplicité à la fécondité. Le premier de ces deux genres de sacrifices a lieu, lorsqu'il en résulte une forme plus plaisante; et le second lorsqu'il en résulte de plus amples ou de plus profonds développements, et qu'il n'y a ni embarras trop difficile à vaincre, ni obscurité trop difficile à éclaircir.

Au reste, il faut un plan dans tous les ouvrages de l'esprit, parce qu'il y faut de l'ordre : on est d'abord tenté d'excepter ici les ouvrages qui ne sont que le fruit du caprice, ou qui ne se forment que de parties détachées, tels que, 1°. les essais de Montaigne, et 2°. les dictionnaires ou autres recueils semblables : mais ces ouvrages mêmes ont encore un plan, quelque vague ou borné qu'il puisse être; puisque les auteurs ne s'en occupent que dans un dessein particulier, qui ne peut leur offrir un but sans leur tracer la route propre à y conduire.

ARTICLE III.

Du choix des Liaisons.

Une LIAISON entre deux idées n'est autre chose que l'expression de quelque rapport que l'on indique entr'elles, et qui conduit de l'une à l'autre. L'*ordre* en général n'existe dans un ouvrage, que parce qu'en méditant son sujet, l'auteur a vu, ou du moins entrevu d'avance, les rapports qu'il y a entre les pensées qu'il a résolu d'employer, et que parce qu'il a su y conformer son plan. Les liaisons expriment, ou du moins indiquent les mêmes rapports un à un, et à mesure qu'ils se présentent. Ainsi, les rapports, pour constituer l'ordre, ont besoin d'être vus en masse et dans une sorte de totalité; tandis que lorsqu'il s'agit de liaisons, ils ne font que suivre les détails, et se bornent à accorder entr'elles et successivement, les parties voisines. Les rapports rendus sensibles par les liaisons, justifient le plan; d'où l'on voit que ces liaisons seroient difficilement bonnes, si l'ordre qui doit les préparer, ne les eût pas indiquées, et en quelque sorte déterminées, par la disposition où il aura fait ranger toutes les parties de l'ouvrage. Cet article n'est donc qu'une suite de l'article précédent; aussi la dépendance qui

existe entre l'un et l'autre, va-t-elle quelquefois jusqu'à nous faire confondre ensemble, l'ordre et les liaisons, et à nous faire prendre l'un pour l'autre.

Les liaisons se trouvent également entre les parties majeures et moyennes d'un ouvrage, et alors on les nomme *transitions;* ou bien entre les parties mineures, et alors elles ne dépendent, en général, que du choix et de la construction des mots dont on se sert, et de l'emploi des conjonctions.

Saisir le tour de phrase qui conduit le plus naturellement à l'idée suivante, trouver l'expression qui déja l'annonce, ou la réveille assez pour la faire attendre, et placer cette expression vers la fin de la phrase, sont les moyens les plus heureux et les plus adroits de lier entr'elles les parties mineures: mais ces moyens exigent d'une part, une grande souplesse dans l'esprit, et de l'autre de longues études et un fréquent exercice.

Au surplus, comme nous traiterons des *tours*, dans un autre article, nous ne nous arrêterons dans celui-ci, qu'à ce qui concerne les rapports entre les parties majeures et moyennes; c'est-à-dire, qu'à ce qui concerne les *transitions* proprement dites. Pour l'ordinaire, on emploie des phrases entieres pour annoncer qu'on va passer d'une partie de son ouvrage à une autre. Voyez comment d'Aguesseau, après avoir peint les vices attachés à la magistrature, passe

au tableau des vertus qui doivent l'honorer.

« Ceux que leur conscience condamne » en secret, nous accuseront peut-être » d'en avoir trop dit : mais nous craignons » bien plus que ceux qui sont véritablement » sensibles à l'honneur de la compagnie, » ne nous reprochent de n'en avoir pas » dit assez. Leur exemple est une censure » infiniment plus forte que la nôtre, et » à laquelle nous renvoyons les premiers. » C'est-là qu'ils apprendront qu'au milieu » de la dépravation des mœurs, la vertu » conserve encore des adorateurs. »

Cet exemple prouve combien une heureuse transition exige de talent et de soin : ce qui le prouve également bien, c'est l'usage des orateurs médiocres, et des mauvais prédicateurs, dont les transitions se réduisent à quelques formules triviales, telles que.... *Mais revenons à notre sujet : passons à notre seconde partie*, etc.

Une observation qu'il faut se hâter de faire ici, c'est que ces liaisons qu'on appelle *transitions*, ne sont pas nécessaires dans toutes les especes d'ouvrages. Lorsque les parties ou articles qui composent un même livre, ne font pas corps ; qu'on n'y voit pas ce tissu qui, à chaque pas, ramene à l'idée de l'unité ; que le but que l'auteur se propose, et le genre dans lequel il écrit, ne peuvent acquérir aucun avantage, ou nous offrir aucune convenance dans les

rapports d'ordre, de rapprochement, et de liaison qu'il est possible d'y ménager ; alors la recherche pénible des transitions ne peut être aux yeux de l'homme sensé, qu'une folle dépense d'esprit, une ostentation puérile, et un défaut de goût, plutôt qu'une preuve de talent. Tout ce qui est inutile ou nuisible est déplacé ; et tout ce qui est déplacé en matiere littéraire, est ou ridicule ou rebutant. Voilà pourquoi les bons écrivains se gardent bien de mettre des transitions entre les divers articles d'un dictionnaire ou d'un journal, ou dans tout autre ouvrage qui n'est que le fruit du caprice ou du hasard, ou dans les livres qui ne sont composés que de parties détachées, tels que les *maximes* de la Roche-Foucault, les *caracteres* de la Bruyere, et les *ana* que nous ont laissés quelques auteurs célebres.

Mais plus on est fondé à blâmer les transitions dans les ouvrages qui n'en demandent point, plus on doit les exiger comme absolument indispensables par-tout où les parties concourent au même but, et peuvent tirer avantage des rapports qu'il y a entr'elles ; par-tout où l'une de ces parties ajoute quelque poids de plus à l'autre ; comme, en général, dans les ouvrages historiques, philosophiques, didactiques, et sur-tout systématiques et oratoires. Il y a plus d'esprit, dit un

auteur, (*) à lier toutes ses idées, qu'à sous-entendre les intermédiaires. On ne sera donc pas surpris que Condillac ait rapporté l'art d'écrire à la plus grande liaison des idées.

Ajoutons que le Style n'offre rien de plus difficile au talent de l'auteur, que le choix et l'heureux emploi des transitions : saisir les rapports les plus intéressants et souvent les plus cachés qu'il y ait entre nos idées, est une des opérations les plus métaphysiques et les plus subtiles de l'esprit : exprimer toujours ces rapports avec clarté, facilité, et brièveté, est un effort non moins honorable aux talents les plus distingués : savoir en même temps y réunir le charme de la variété, et les agréments qui naissent du sentiment ou de l'imagination, est un des plus brillants mérites de l'écrivain : aussi peut-on dire que c'est la partie du Style la plus difficile, même pour les auteurs du premier rang : c'est la tâche qui les fatigue le plus, l'article qu'ils abordent avec le moins de confiance, et l'écueil où ils risquent le plus d'échouer. Boileau avoit raison de dire, qu'en ne donnant que des caracteres détachés, la Bruyere avoit non-seulement négligé ce qui auroit le plus ajouté au mérite de son livre, mais sur-tout évité ce qu'il y a de plus

(*) L'auteur des principes du Style.

difficile dans un ouvrage littéraire. Tous ceux qui ont un peu etudié la littérature des anciens et des modernes, ont dû remarquer que les transitions sont une des choses où les hommes de goût et de génie brillent le plus; où la gêne, la contrainte, la stérilité, et la mal-adresse décelent le plus cruellement l'homme médiocre, et où ceux qui ont plus de vanité que de réflexion, abusent de leur esprit avec le moins de retenue et le plus odieux succès. Ce dernier reproche tombe particuliérement sur un grand nombre d'auteurs italiens, qui transforment presque toutes leurs transitions en *concetti*.

Pour prouver combien ce point oppose de difficultés à l'écrivain, il suffira de parcourir les conditions sans lesquelles les transitions seront toujours défectueuses ou imparfaites. Ces conditions sont donc, 1°. que les transitions énoncent des rapports qui soient *vrais*, des rapports qui existent réellement dans la nature des choses, et qui se présentent comme tels à l'esprit du lecteur : en effet, un rapport faux ou imaginaire ne peut que révolter; et l'auteur est également sûr de déplaire, soit qu'il établisse un rapport entre deux idées qui n'en ont point entr'elles, soit qu'il y place un autre rapport que celui qu'elles ont.

2°. Que ces transitions n'énoncent que des rapports *utiles* et propres à concourir

au but que l'on se propose ; c'est-à-dire, des rapports qui, lorsqu'il s'agit d'ouvrages de raisonnement, ajoutent encore un nouveau degré de force aux pensées qu'ils unissent ; et qui nous présentent des points de vue agréables, lorsque l'auteur ne veut qu'amuser l'esprit.

3°. Que ces transitions énoncent des rapports *convenables*, c'est-à-dire, conformes au genre dans lequel on écrit, et analogues aux circonstances où l'on se trouve. C'est ainsi que dans la comédie, par exemple, on doit préférer les rapports gais, plaisants, légers, et satyriques ; tandis que dans la tragédie, on recherchera surtout les rapports touchants et tristes, ou héroïques et sublimes.

4°. Que ces transitions soient *ingénieuses*, c'est-à-dire, que sans s'écarter des conditions précédentes, elles soient amenées avec esprit et finesse, et qu'elles ayent même, s'il est possible, un certain air de nouveauté, quant à leur forme, et quant aux rapports qu'elles énoncent. Cette condition est d'autant plus nécessaire, qu'en général il n'y a rien de moins supportable qu'un auteur qui arrête, pour ainsi dire, sa course, et semble s'interrompre pour ne produire qu'une idée commune, que tout le monde auroit facilement trouvée sans lui, ou qui même ne méritoit pas d'être recueillie ; et dans laquelle néanmoins il paroît se complaire.

5°. Que ces transitions soient *courtes*, et toujours énoncées en aussi peu de paroles qu'il est possible. Cette regle est fondée sur un motif vraiment décisif, savoir, que les transitions n'ont le droit de paroître que pour le service des pensées qu'elles lient ensemble.

Nous observerons encore, que plus le Style approche de celui de la conversation, plus les transitions doivent être fréquentes, quoique plus négligemment énoncées; que plus l'ouvrage tend à l'enseignement, plus les transitions doivent être marquées, quoique toujours également éloignées de toute apparence de recherche et d'affectation; que plus l'ouvrage a le ton sublime et comporte de chaleur, plus les transitions doivent être rares et exprimées briévement, ou même légérement indiquées. Ces observations sont une conséquence nécessaire de l'emploi que l'on fait dans ces différents Styles, des idées accessoires et non exprimées : nous avons vu qu'il y en a beaucoup dans le Style passionné, et qu'on s'en permet bien moins dans les ouvrages didactiques; et il est aisé de concevoir que la conversation, toujours rapide, légere, et négligée, est peu compatible avec l'art de les préparer, et le soin de les aller chercher.

ARTICLE IV.

Du choix des Expressions.

Une EXPRESSION est un mot, ou la réunion de plusieurs mots, qui ont la propriété de présenter à l'esprit l'idée ou l'image d'un objet, ou même le jugement auquel cet objet donne lieu. Aussi, selon l'usage le mieux établi, est-on également autorisé à dire : « *cette expression me paroît belle*, ou » *cette expression me déplaît*, » soit que l'on ne parle que d'un seul mot qui exprime une idée, soit que l'on parle de plusieurs mots réunis qui expriment ensemble une idée ou une pensée : mais lorsqu'il s'agit de plusieurs pensées, on ne dit plus, l'*expression* en parlant des mots qui servent à les exprimer ; on dit *les expressions*, à moins que par *synecdoque* on ne veuille employer le singulier pour le pluriel. Tout ce qui exprime un objet, c'est-à-dire, tout ce qui en produit au dehors la représentation, est une *expression ;* et l'on distingue autant d'*expressions* que d'objets à exprimer, ou que de manieres d'exprimer ou de présenter un même objet.

Les expressions forment une des parties les plus essentielles du Style : elles contribuent singuliérement à le caractériser :

aussi arrive-t-il souvent que par le mot *Style* on n'entend que l'expression seule.

On est d'abord étonné qu'il puisse y avoir quelque choix à faire entre les expressions : il semble en effet qu'il ne devroit se trouver dans une même langue, qu'une seule expression pour chaque idée, de maniere que celle-ci bien déterminée, déterminât nécessairement celle-là. Car comment un mot peut-il signifier une chose, dès qu'il est consacré par l'usage à en signifier une autre ; ou pourquoi auroit-on des mots parfaitement synonymes ?

Mais premiérement, nos idées se ressemblent quelquefois d'une maniere si frappante ; elles se touchent quelquefois de si près ; elles ont quelquefois tant d'analogie entr'elles, qu'il n'est pas étonnant qu'on les confonde, soit par défaut de discernement, soit par négligence, soit enfin parce qu'il importe peu de ne pas les confondre.

Il n'y a rien dans les objets créés, que nous puissions concevoir comme absolument et entiérement simple ; nous ne parvenons à connoître les objets physiques, qu'en y remarquant distinctement plus ou moins de qualités différentes soit générales, soit particulieres. Il en est de même des êtres abstraits et immatériels : l'ame de l'homme, est simple sans doute ; c'est-à-dire, qu'elle n'est point composée de parties adjointes les unes aux autres, comme les corps :

cependant pour en saisir ou en présenter la nature, nous sommes obligés de la décomposer par supposition, et d'en parler comme si les qualités qu'elle a, en étoient autant de parties diverses. Les idées que nous avons des choses, peuvent donc toujours se comparer à des faisceaux ou gerbes d'idées partielles. Or, une gerbe ne sera plus rigoureusement la même, si vous en ôtez ou si vous y ajoutez un ou deux épis; quoiqu'alors la différence soit peu sensible encore : mais à mesure que les retranchements ou les additions seront plus considérables, il sera toujours plus facile de s'appercevoir que ce n'est plus la même gerbe. Si vous renfermez de même dans l'idée que vous avez d'une chose, une qualité de plus ou de moins, votre idée ne sera plus la même, en parlant à la rigueur, quoique peut-être le changement que vous y aurez fait soit peu important : ce ne sera qu'à mesure que les qualités ajoutées ou retranchées seront en plus grand nombre, ou feront une impression plus forte, ou une impression plus sensiblement différente, que peu-à-peu tous les esprits s'appercevront enfin qu'on aura substitué la nature d'une chose nouvelle à la nature de la chose qu'on avoit présentée d'abord. Il est donc évident que dans le nombre infini de combinaisons que toutes ces opérations peuvent produire, il y en a

souvent plusieurs qui ne présentent entre nos idées, que des différences auxquelles on peut, sans inconvénient grave, ne pas s'arrêter; et que dans ce cas, on ne court aucun risque essentiel à prendre le nom d'une de ces idées pour exprimer l'autre.

Mais secondement, il faut dire même que le Style peut gagner à ce changement d'expressions : car l'écrivain a toujours à contenter trois maîtres qui sont rarement d'accord entr'eux, et à chacun desquels il est souvent obligé de faire quelques sacrifices aux dépens des deux autres : ces trois maîtres sont l'esprit, le cœur, et l'oreille; l'esprit, qui en général, et sur-tout dans les ouvrages didactiques, historiques, ou philosophiques, exige que l'on s'en tienne au terme propre, lorsqu'il en résulte ou plus de clarté ou plus de précision dans le discours; le cœur, qui sur-tout dans les morceaux touchants ou pathétiques, demande que l'on s'occupe moins de rendre nettement et complettement ses idées, que de les présenter avec une douce sensibilité, ou dans l'éloignement et en quelque sorte voilées, ou en masse et avec grandeur et dignité, ou enfin avec une force pleine d'énergie et de chaleur; et l'oreille, qui dans tous les genres de poésie en général, et même dans tous les ouvrages de goût, mais principalement

dans

dans ceux qui appartiennent à l'éloquence; ou qui ont l'agrément pour objet direct, veut qu'en plusieurs circonstances, pour éviter des sons trop durs et des chûtes trop brusques; ou même pour mieux faire ressortir les charmes du rythme et de l'harmonie, on sacrifie un peu, mais modérément sans doute, de la précision des idées, ou de la force et de la délicatesse des sentiments; ou de la rapidité de sa marche.

Telles sont les principales raisons pour lesquelles on a souvent pour une seule idée, plusieurs expressions entre lesquelles on peut choisir. La meilleure expression sera toujours celle qui aura en même temps le double avantage, 1°. de rendre plus parfaitement l'idée que l'on voudra exprimer; et 2°. de faire mieux ressortir les qualités de l'objet que l'auteur aura plus d'intérêt de rendre sensibles; c'est-à-dire, celles qui auront en général l'avantage de plaire à l'oreille par la nature des sons, à l'ame par l'espece et la vivacité des sentiments, et à l'esprit par la clarté, la précision, la variété, la convenance, et la correction du Style.

On partage les expressions en un grand nombre de classes différentes, selon le point de vue sous lequel on les considere: disons un mot des plus essentielles de toutes ces classes.

1°. Les expressions sont *simples* ou

composées ; c'est-à-dire, ou formées d'un seul mot qui lui-même est simple, tels que *homme, nain, géant, soleil ;* ou formées d'un seul mot qui est composé de plusieurs mots unis ensemble, de maniere à n'en plus faire qu'un seul, tels que *chef-d'œuvre, entr'aider, avant-coureur, entre-sol, arc-en-ciel ;* ou formées de plusieurs mots distincts qui font une périphrase, tels que *animal raisonnable, homme extraordinairement petit, homme excessivement grand, astre du jour.* La regle générale est que l'on doit préférer les expressions les plus courtes, qui, pour l'ordinaire sont les plus naturelles et les plus énergiques. Les expressions de la seconde classe ne peuvent être bonnes qu'autant que l'emploi en est justifié par la nécessité, ou, ce qui revient au même, qu'autant qu'elles contribuent sensiblement à la briéveté et à la netteté du discours. Les expressions de la troisieme espece font quelquefois un effet agréable, sur-tout dans la poésie et dans le Style oratoire, pourvu néanmoins que ce soit le besoin de la variété qui y fasse recourir, ou qu'elles soient nobles, ou qu'elles forment une image, qu'elles plaisent à l'oreille, ou qu'elles ne soient pas trop fréquentes, ou trop recherchées, ou triviales.

2°. Les expressions sont *correctes* ou *vicieuses ;* correctes, quand sous tous les

aspects elles sont conformes au génie et aux regles de la langue ; vicieuses, quand elles n'ont pas cette conformité. On sent combien il est essentiel d'être correct dans son Style ; rien ne mettant dans un plus grand jour une ignorance honteuse, que les fautes de grammaire, et rien n'étant plus révoltant que la présomption de celui qui prétend instruire ou amuser par ses écrits, et qui ne sait pas même la langue dont il se sert.

On partage d'abord les expressions vicieuses en deux classes ; les *solécismes*, et les *barbarismes* : on y joint ensuite les *négligences* et les *licences*. On appelle *solécismes* toutes les manieres d'employer les mots qui sont contraires aux regles de la construction et de la syntaxe : on appelle *barbarisme*, tout emploi de mots non-seulement inconnus ou étrangers, mais contraires à l'analogie de la langue, et réprouvés par l'usage. *Je crois d'avoir vu* est un solécisme, le verbe *croire* ne permettant point au verbe qui le suit et qui est sous son régime, de prendre une préposition. *Viendre* pour *venir*, et *principesse* pour *princesse*, seroient des barbarismes, parce que ce sont des mots que la langue repousse loin d'elle.

L'usage a deux manieres de se prononcer contre les mots ; l'une se borne à s'abstenir de ce que l'on ne possede pas ; c'est pri-

vation, et non répugnance ou dédain : l'autre consiste dans une véritable répudiation ; c'est le rejet de ce dont on ne veut point. Le barbarisme ne peut exister que dans les mots contre lesquels l'usage se prononce de cette seconde maniere. Les autres expressions inusitées rentrent dans la classe des mots *nouveaux*, dont nous parlerons bientôt.

Quelquefois on s'écarte volontairement des regles que l'on connoît : on s'en écarte parce qu'on ne veut pas se donner la peine de les observer, ou bien parce que l'on croit être autorisé à s'en écarter par quelque circonstance particuliere : là c'est *négligence*, ici c'est *licence*. Les négligences ne sont et ne doivent être tolérées, qu'autant qu'elles réunissent trois conditions essentielles, l'une de ne blesser que des regles peu importantes, et dont la violation ne produise aucun scandale, aucun embarras, ou aucune obscurité ; la seconde de ne figurer que dans des ouvrages qui se rapprochent de la liberté, de la simplicité, et de la familiarité de la conversation ; et la troisieme, d'y gagner pour son Style, ou un air plus naturel, plus ingénu, et plus facile, ou quelqu'autre agrément dont une correction plus sévere nécessiteroit le sacrifice. On cite pour modeles en ce genre, Mad^e. de Sevigné, Montaigne, et Lafontaine. Mais il ne faut pas oublier que ces mêmes

auteurs rachetent leurs *négligences*, par mille beautés du premier ordre; que la vraie perfection consiste à faire concourir toutes les regles au but que l'on se propose; et qu'en un mot, les *négligences* sont toujours des écarts, des imperfections, que l'on pardonne quelquefois, mais qui néanmoins laissent des regrets à l'homme de goût; et que par conséquent on ne doit jamais les prendre pour modeles. On voit au surplus qu'il ne s'agit ici que des *négligences* qui sont le fruit d'une naïveté délicate et cultivée, ou d'un art caché et très-adroit : pour se les permettre avec succès, il faut être secondé par les dons les plus heureux de la Nature, et par le goût le plus pur. Ce n'est qu'alors qu'on peut donner à ses écrits, cet air *négligé* qui, sans blesser l'oreille la plus sévere, fait paroître le Style plus naturel, plus aisé, et plus agréable. Quant aux *négligences* qui ne proviennent que du défaut de goût et de talent, ou de l'ignorance de l'auteur, ou de la confiance présomptueuse qu'il a en lui-même, ou de la rapidité de son travail; on ne peut qu'applaudir à ceux qui les censurent avec le plus de sévérité, et dire à ceux qui se les permettent . . . « .N'écrivez pas : la » Nature et les Dieux vous le défendent. »

Les rhéteurs donnent le nom de *licences* à des expressions qui n'ont rien de contraire

aux regles quand on les emploie à propos ; à des expressions que l'on retrouve ensuite au rang des figures : telles sont le *pléonasme*, *l'ellipse*, et cette autre figure que l'on appelle plus spécialement du nom de *licences*. Nous en parlerons à l'article des *tours* : d'ailleurs, ce ne sont pas celles dont il s'agit ici : Les licences que nous venons d'indiquer en dernier lieu, et que nous devons bien distinguer des autres, sont en très-petit nombre, et ne blessent que des regles fort peu importantes ; la plupart même ne concernent que le matériel des mots ; quelques-unes seulement ont rapport à la construction ou à la syntaxe. C'est à la grammaire à les faire connoître. Nous nous bornerons à observer qu'en général, il faut que ces sortes de *licences* soient formellement permises pour pouvoir être légitimement employées ; et encore ne doit-on y recourir que dans les occasions, dans les genres d'ouvrages, ou dans les phrases, et seulement pour les mots que l'usage leur a spécialement abandonnés : il n'y a ici de tolérance que pour les objets énoncés dans la loi.

Il y a, en ce qui tient à la correction du Style, un écueil dangereux qu'il importe d'éviter ; celui d'un rigorisme outré : l'ordre parfait dans les petites choses, est, dit-on, le sublime des sots : le rigorisme outré est la haute perfection des esprits médiocres,

que l'on a distingués des bons écrivains, par le nom de *puristes*. (*) C'est de ces *puristes*, que Mlle. de Gournay disoit que « leur Style est un bouillon d'eau claire, » sans impureté et sans substance. » Tel a paru Bouhours, que l'on a nommé l'*empeseur des muses* : mais tels ne parurent jamais Paschal, Racine, Boileau, J. J. Rousseau, Buffon, d'Alembert, Dolivet, et tant d'autres qui ont donné tant de soins à la correction de leur Style.

Tous ceux que la Nature a doués d'un vrai talent, ont des constructions ou des expressions hardies, que ne connoît point l'homme médiocre, qui ne sait que parler français, et ennuyer. Toujours timide et superstitieux, le puriste est tourmenté par ses scrupules; il souffre lui-même de tout en même temps qu'il incommode les autres.

(*) Le mot *Purisme*, ne devrait signifier, d'après son étymologie, qu'une exemption de toute faute ou tache de Style : le persifflage en a dénaturé le sens, au point qu'il ne signifie plus qu'une vaine affectation ou un zele inquiet, minutieux, et étranglant, qui substituant la lettre à l'esprit des regles, n'admet qu'un langage usé, de peur d'en tolérer un qui ne soit pas assez usité; réprouve tout ce qui est neuf, ou hardi, expressif, énergique, ou piquant, et ne reconnoît d'autres beautés que celles qui résultent des formes serviles et monotones de l'usage le plus trivial, ou le plus compassé.

3°. Les expressions sont *usitées*, *vieilles*, ou *nouvelles*. *Usitées*, quand elles sont admises dans le langage actuel, et généralement reconnues pour appartenir à la langue. *Vieilles*, quand elles ont été autrefois usitées, mais que l'usage ne les admet plus. *Nouvelles*, quand elles n'ont jamais appartenu à la langue, et que quelques écrivains les emploient dans l'espérance de les faire adopter.

Il faut de fortes raisons et des circonstances favorables pour autoriser à se servir d'expressions vieilles ou nouvelles. Il faut que les unes et les autres soient faciles à entendre pour tous ceux que l'écrivain renferme idéalement dans le cercle de ses auditeurs ou de ses lecteurs. Il faut sur-tout que les expressions vieilles auxquelles on a recours, contribuent à l'énergie, à la clarté, à la précision, et à la briéveté du discours, quand le Style est sérieux, noble, et élevé: si au contraire elles figurent dans le Style simple, naturel, et familier, elles ont pour l'ordinaire un charme particulier qui n'échappe à personne, pourvu qu'elles se présentent à propos. Il ne faut pas au reste confondre ici les *mots vieux* avec les *vieilles constructions*, qui ne peuvent guerre passer que dans les phrases proverbiales, dans les épigrammes, et dans les ouvrages marotiques. Marmontel a recueilli un grand nombre de mots vieux qu'il regrette, et que les

hommes de goût regrettent avec lui de ne pas retrouver dans l'usage actuel : mais ce regret qui peut nous en faire hasarder quelques-uns dans des circonstances bien favorables, n'est pas un titre suffisant pour nous autoriser à les employer comme s'ils étoient usités ; et malgré tout ce que l'on peut dire en leur faveur, ce sont toujours des mots vieux, et par conséquent des mots soumis aux regles précédentes.

Quant aux expressions nouvelles, pour y recourir avec quelque succès, il est nécessaire qu'indépendamment des autres conditions requises, elles conviennent parfaitement au génie de la langue ; soit qu'elles dérivent d'autres mots bien connus, soit qu'elles y ayent une analogie bien frappante ; à moins toutefois que l'on n'écrive que pour des savants : car en ce dernier cas, on peut tirer des langues savantes, les mots nouveaux dont on a besoin, en prenant seulement la précaution de les rapprocher de sa propre langue par la forme et la terminaison qu'il convient de leur donner.

Les mots nouveaux doivent être nécessaires, intelligibles, et sonores, dit-on ; à quoi Leibnitz ajoute, « et de plus, ana-» logues. » Tel fut le mot *prosateur*, inventé par Ménage ; tels furent encore *rivalité*, inventé par Moliere ; *lambin*, et *papelard*, venus de deux noms propres ; et tant d'autres.

Il y a une autre sorte d'expressions nouvelles que l'on appelle *expressions neuves*, et qui consistent, non à inventer de nouveaux mots, mais à trouver entre des mots usités, une construction ou des rapports non encore employés : ces expressions neuves, qui peuvent faire tant d'honneur à l'écrivain, ne sont néanmoins véritablement susceptibles de beauté, qu'autant qu'elles ont un mérite intrinseque réel, et qu'en même-temps elles ne contrarient point le génie de la langue, n'en blessent point les regles, non plus que celles de la plus exacte logique ; et qu'on y évite avec soin, tout ce qui a l'air recherché, guindé, ou précieux. Cette sorte de nouveauté est celle que nous indique Horace, lorsqu'il nous avertit que nous parlerons parfaitement bien, si, ayant à rendre sensible, à l'aide d'un langage nouveau, ce qu'il y a de plus caché dans les objets dont nous traitons, nous parvenons, par des liaisons fines et adroites, à rendre nouvelles les expressions les plus généralement connues. (*)

Les poisons les plus redoutables naissent dans le même sol que les plantes les plus précieuses ; les vices les plus ignobles environnent les plus sublimes vertus ; et les

(*) Dixeris egregie notum si callida verbum
Reddiderit junctura novum ; si forte necesse est
Indiciis monstrare recentibus abdita rerum. HORAT.

défauts les plus rebutants touchent en quelque sorte aux plus grandes beautés. C'est ainsi que le goût des expressions neuves menace de nous jetter dans le *néologisme*, c'est-à-dire, dans le goût, la recherche, et l'habitude d'expressions inusitées qui nous frappent d'abord, parce qu'elles semblent neuves, élégantes, énergiques, et ingénieuses; mais qui, considérées de plus près, font dire avec le misantrope, *que ce n'est qu'affectation pure, et que la Nature ne parle pas ainsi;* les expressions néologiques sont des expressions qui paroissent élégantes par le choix des mots et la maniere de les associer entr'eux, mais qui blessent le génie de la langue, et heurtent la véritable signification des termes; qui ne sont neuves, que parce que le bon goût et le bon sens les ont toujours répudiées; qui ne paroissent énergiques que parce qu'elles sont hardies, insolites, et fausses; qui ne paroissent ingénieuses que parce qu'elles annoncent l'intention de l'être, tandis qu'elles ne renferment que des idées ou des images tronquées qui se détruisent mutuellement, et qu'elles n'accouplent que des mots qui ne peuvent aller ensemble. Les moins blamables le sont toujours infiniment parce qu'elles sont déplacées, qu'elles rompent l'unité du Style par leur inconvenance, et qu'elles fatiguent et glacent le lecteur.

4°. Les expressions sont *nobles* ou *fa-*

milieres; nobles quand elles réveillent une certaine idée de dignité, et que par conséquent elles ne paroissent convenir que dans le Style décent, réservé, grave, ou soutenu, ou dans la haute poésie ; familieres, quand par un caractere opposé, elles semblent nous retenir dans la sphere des idées et des affections populaires et communes ; quand on les retrouve habituellement dans la bouche des hommes les moins instruits et les moins délicats, et qu'elles appartiennent particuliérement à leur idiôme. L'élévation dans les sentiments et les habitudes qui en sont la suite, nous donnent une juste idée de la noblesse dans le langage, dit Marmontel : les objets vils ne sont pas assez familiers aux hommes bien nés, pour que ceux-ci en sachent les termes : de-là résulte la nécessité d'y suppléer par d'autres mots tirés du dictionnaire des objets plus relevés, plus rares, ou plus distingués : voilà, ajoute-t-il, le caractere primitif du Style noble, qui varie dans ses nuances, selon les temps, les lieux, les mœurs, et les usages. Nous n'en avions encore aucune idée du temps de Montaigne et d'Amyot : Malherbe, Balzac, et Corneille nous ont fait sentir la différence qu'il y a de ce Style au Style familier populaire : Racine a fixé parmi nous les nuances du premier, et les limites qui le séparent du second. Le goût des expressions nobles peut jetter l'auteur dans

les expressions *recherchées*, *ampoulées*, et *gigantesques*, auxquelles nous aurons à revenir ailleurs.

Il est à propos d'observer que le caractere de familiarité dans les expressions, provient souvent, non des mots pris en eux-mêmes, mais de la maniere de les employer, et des circonstances où on les emploie. Nous avons peu d'expressions désignées comme familieres, que nos bons auteurs n'ayent su ennoblir au moins momentanément. Quant aux avantages et aux agréments du Style familier, nous les ferons sentir dans la suite: nous observerons seulement ici, que si l'on recherche trop ce Style, on risque de tomber dans les expressions *basses* et *triviales*, ou *burlesques*, *indécentes* et *grossieres*, ou *malhonnêtes*; à quoi nous ajouterons que si au contraire les expressions réunissent la noblesse, la correction, la mélodie, la précision, le naturel, et la facilité, elles sont *élégantes*; mais qu'en général, les unes et les autres deviennent également bonnes quand elles sont placées à propos, et ne le deviennent qu'à cette condition.

5°. Les expressions sont *mélodieuses* ou *dures*; mélodieuses, quand elles frappent agréablement l'oreille, et que les sons en général y sont doux, coulants, et faciles; dures, quand elles déplaisent à l'oreille par des sons pénibles à prononcer ou trop souvent répétés. Si l'expression renferme

beaucoup de sons pleins et ouverts, elle devient *sonore* : si les sons qui la composent ont le défaut d'être pour la plupart foibles, grêles, et muets, ou s'ils ne nous présentent que des monosyllabes, elle devient *sourde* et *maigre* : si l'expression est non-seulement mélodieuse et sonore, mais encore variée par le choix des sons qu'elle renferme, et par la maniere d'employer les chûtes et les repos qui en distinguent les diverses parties, et que par-là elle procure à l'oreille, un plaisir sensible, elle donne du *nombre* au Style : elle le rend *harmonieux* quand l'effet qu'elle produit sur l'oreille, par l'espece des sons qui la forment, par leur *quantité*, par la rapidité ou la lenteur de la marche du discours, en un mot par la mélodie et le nombre, est dans une parfaite analogie avec la pensée que l'on veut exprimer, avec l'action de l'objet que l'on veut peindre, et avec le sentiment que l'on veut inspirer.

L'harmonie et le nombre ne doivent être sensibles que dans les ouvrages d'éloquence et de poésie : on doit toujours en affoiblir l'impression, à mesure que l'on se rapproche du Style didactique, élémentaire, ou philosophique et abstrait, ou naturel, familier, et naïf : il ne faut alors admettre le nombre, qu'autant qu'on peut en avoir besoin pour faciliter la lecture et la prononciation de

l'ouvrage, et ne pas interrompre l'attention par une marche trop irrégulière ou trop mal-adroite. Un soin que l'on exige encore de celui qui écrit en prose, c'est d'éviter avec soin les rimes, même apparentes, et les vers faciles à reconnoître, tels que ceux de dix ou de douze syllabes. Mais il n'en est pas de la mélodie, comme du nombre et de l'harmonie. On doit éviter par-tout les expressions trop dures où trop grêles, sous peine de voir le lecteur, outré du déplaisir qu'on lui cause, s'en venger par le mépris, le ridicule, et le sarcasme. Cependant, les égards que l'on doit à la délicatesse toujours fine et dédaigneuse de l'oreille, ne doivent jamais aller jusqu'à y sacrifier aucune des qualités significatives de l'expression qui tiennent à la nature du sujet, ou qui sont favorables au but.

Les rhéteurs ont une figure qui appartient à cet article : c'est l'*onomatopée*. Cette figure, dit-on, consiste dans des mots qui imitent le son naturel des choses qu'ils doivent exprimer, comme le *glouglou* de la bouteille, et le *cliquetis* des armes : par malheur, les mots qui ont cet avantage sont presque tous chez nous, du Style le plus familier ; ainsi cette figure, qui n'est qu'une figure de diction, est rarement noble en françois. Mais il arrive quelquefois que la totalité d'une phrase imite le bruit et le mouvement de la chose

dont on parle. Tel est ce passage de Favart, qui fait dire à son *Anglais à Bordeaux*, à l'occasion d'une pendule :

« Tandis que ce globe, qui lentement balance,
» Me fait compter les pas de la mort qui s'avance »...

On peut encore citer ce vers de Boileau :

« Et de son lourd marteau, martellant le bon sens, etc ».

Dans ces derniers cas, l'onomatopée que l'on pourroit rapporter à l'hypotipose, peut convenir aux genres les plus élevés, aussi-bien qu'aux plus burlesques.

Justifions ou développons les principes que nous avons posés dans ce paragraphe, en les rapprochant de la doctrine de quelques-uns des auteurs qui ont traité cette matiere avec le plus de soin. Je ne parlerai point de Le Batteux : il faudroit citer en entier le volume de *ses Lettres sur l'élocution oratoire.*

L'essence de toute harmonie, dit Cartaud de la Vilate, est dans le juste rapport du jeu des organes avec les mouvements qui résultent du jeu des idées, et de la nature des objets dont on parle : les dissonnances font le mal qu'on éprouve lorsqu'en marchant, on tombe plus bas qu'on ne pensoit ; et les phrases toutes de même longueur fatiguent comme le grand trot d'un éléphant.

C'est l'harmonie de la poésie qui a fait naître celle de la prose, dit l'auteur des principes du Style : n'avoir point d'har-

monie,

monie ; ou en avoir une uniforme, sont deux extrêmités également vicieuses : les anciens, qu'on a nommés *dupeurs d'oreilles*, s'appliquoient fort à la période et aux terminaisons cadencées. Le point de perfection est d'entre-mêler les membres des phrases, sans y mettre trop d'inégalité, et d'éviter les périodes trop longues ainsi que les phrases trop étranglées. Un des plus importants secrets de la prosodie est de tempérer les sons l'un par l'autre. Notre langue est trop vive pour s'assujettir facilement à la symmétrie réguliere des membres, et des incises dans les périodes, article sur lequel on ne peut guere citer chez nous un modele plus admirable que d'Aguesseau ; car Fléchier passe plutôt le but qu'il ne l'atteint.

Nous avons une harmonie, dit Marmontel, quoiqu'elle soit moins parfaite que celle des Grecs et des Romains : elle consiste dans le choix et le mêlange des sons, dans leurs intonnations, dans leur durée, dans la contexture et la coupe des périodes ; enfin dans l'économie du discours relativement à l'oreille, mais toujours selon le caractere des idées, des images, et des sentiments. L'harmonie a recours au rythme, au nombre, et au metre. Le rythme est ce qu'on appelle mesure dans la musique. Le nombre en fait et en indique l'espece. Le metre est une suite de certains nombres

déterminés. Le nombre, qu'on appelle *pied* dans les vers, est le mouvement qui résulte d'une succession de syllabes réunies, dans un petit espace de temps distinct et limité : cet espace est divisé en parties aliquotes, ou unités de temps, qui donnent ensemble ce qu'on appelle mesure : l'articulation de la mesure est ce qu'on nomme cadence. Les nombres bien placés se fortifient par leur contraste, ou par leur enchaînement. Jamais le nombre n'est si sensible que lorsque la cadence prosodique coïncide avec le repos ou la suspension du sens. Notre plus grand désavantage sur ce point, est la barbarie de nos conjugaisons, toutes formées en dépit de l'oreille. Il y a dans les langues une prosodie de convention, qui ne provient que du caprice de l'usage, et s'écarte plus ou moins de la Nature ; et une prosodie naturelle, donnée par la qualité des sons, le méchanisme de la parole, l'analogie du mot avec l'idée, et sur-tout avec l'image.

La succession physique des sons est, selon Beccaria, la partie de l'art où les grands maîtres ont le moins caché leurs procédés : après cette observation, il passe aux principes qu'il regarde comme les plus essentiels en cette matiere. Les paroles, dit-il, sont le véhicule des idées, et en quelque sorte le fleuve qui les porte, de l'esprit de celui qui parle, à l'esprit de ceux qui écoutent ;

ce moyen de communication doit être en général, le plus prompt, le plus facile, le plus efficace; et néanmoins occuper de lui-même le moins qu'il est possible, afin de ne pas distraire de l'objet direct du discours. Or, la dureté et l'entrelassement mal combiné des sons, rendent difficile la succession des idées. L'harmonie occupe moins d'elle-même que ne le font des mots rudes et choquants, le plaisir nous occupant moins vivement que la souffrance. Si donc les mots sont coulants, nombreux, et soumis à un rythme convenable, l'esprit se laisse aller doucement à cette pente, et conserve toute son attention pour les idées dont on veut l'entretenir; au lieu que les sons durs et heurtés blessent l'ame et la rappellent à la douleur. La poésie qui donne plus que la prose, une sorte de présence aux objets, ne doit sa naissance qu'aux avantages de cette transparence du milieu par où les idées se communiquent.

Il faut à l'esprit une certaine quantité d'impressions successives ou simultanées; terme au delà duquel vient le trouble et la lassitude, comme en deçà se fait sentir le vide et l'ennui: de même, il nous faut dans un certain espace une certaine quantité de sons non interrompus; quantité au delà de laquelle le fluide qui transporte les idées sera dense et trop épais, de même qu'il y aura en deçà vide et

cessation de mouvements : car des sons trop rares ou trop foibles gravent difficilement les idées dans l'imagination.

Plus la succession des mots sera harmonieuse, variée, périodique, plus grande sera la quantité qu'on en pourra faire entendre sans interruption, et plus grande par conséquent sera la quantité d'idées que le discours apportera à la fois à l'esprit : mais plus il y aura d'idées exprimées, moins il y en aura de simplement indiquées ; ainsi le discours bien harmonieux n'est pas propre à rendre les combinaisons d'idées accessoires, où il s'agit d'en suggérer beaucoup que l'on n'exprime pas. Dans ce dernier cas, il faut quelques interruptions dans l'harmonie, quelques chocs dans les sons, afin qu'en arrêtant le mouvement du discours, on donne à l'imagination le temps de se porter aux idées qui ne sont pas exprimées. Donc, dans les matieres profondes, le Style n'admet pas beaucoup d'harmonie. Il y faut des pauses, des sons isolés, qui ne s'attirent pas comme les anneaux d'une chaîne : telles sont les sentences frappantes, qui pénetrent plus avant dans l'esprit ; le souvenir en est plus durable parce qu'il est fondé sur plusieurs idées de même genre, et non sur la liaison des mots avec les idées. L'harmonie du Style est très-bonne, lorsqu'il s'agit de rendre

l'auditeur attentif à ce qu'on lui dit, plutôt que de le faire penser lui-même : elle l'empêche de se distraire ; et c'est ce qu'il faut par exemple, à une assemblée nombreuse, qui ne soutiendroit jamais son attention, sans ce charme physique qui l'attire et l'attache à l'orateur ; mais il ne faut pas oublier que nous avons deux sortes d'harmonie à distinguer, celle dont nous venons de parler, et qui consiste à peindre par les sons, les choses elles-mêmes, prises une à une et dans l'ordre successif où elles se présentent ; et l'autre beaucoup plus délicate, qui sert à exprimer non-seulement par le choix, mais surtout par l'association des sons, la maniere dont les idées et les sentiments se combinent ; à rendre par exemple, l'élévation, la mollesse, le désordre, l'interruption des idées, par de semblables phénomenes dans la masse et la marche des sons ; à employer des sons ressemblants pour peindre des idées semblables, et des sons variés et différents pour peindre des idées diverses ; à supprimer des sons s'il y a des idées intermédiaires supprimées, et à les faire choquer les uns contre les autres, lorsque les idées se heurtent.

6°. Les expressions sont *naturelles* ou *recherchées :* les premieres semblent couler par leur propre pente, de la plume de l'auteur ; au lieu que les secondes an-

noncent des efforts, de la peine, et du travail de l'esprit. Une expression est naturelle quand il semble au lecteur judicieux qu'elle se seroit offerte à lui-même une des premieres : les traits auxquels on peut la reconnoître sont, outre la facilité, cette clarté et cette simplicité qui naissent de la valeur des mots selon un usage bien connu, et de l'ordre des idées toujours conforme à la Nature : si l'on y joint la précision, la propriété, et l'énergie, il en résultera une expression parfaite relativement à l'esprit. L'expression est *recherchée*, quand les lecteurs jugent qu'on auroit pu en trouver de plus naturelle, et s'apperçoivent qu'il en a coûté à l'auteur pour imaginer celle qu'il a employée. Si le vice dont il s'agit, est encore plus frappant et plus révoltant, l'expression devient *forcée* ou *guindée*. Ces trois défauts produisent le plus mauvais effet dans le Style; et rien n'est plus essentiel que de les éviter lorsqu'on veut se mêler d'écrire. Cependant, on ne peut gueres manquer d'y tomber, quand on n'a pas un goût sûr et éclairé, et que l'on veut à toutes forces dire des choses nouvelles, étonner les esprits, être plus énergique, ou plus élégant que ne le comportent les talents dont on est doué; ou enfin ne pas écrire comme les autres. La folle ambition de paroître original ou ex-

traordinaire, est ce qui éloigne le plus de la Nature. Il ne faut pas prendre la plume pour ne dire que ce qui a été dit : mais il ne faut dire, même les choses les plus neuves, que de la maniere la plus propre à plaire aux bons esprits ; ou si l'on veut, comme tous les hommes judicieux et instruits voudroient les avoir dites.

7°. Les expressions sont *propres*, *impropres* ou *fausses ;* propres, quand elles rendent bien l'idée qu'on veut exprimer, quand l'usage les appelle plus distinctement et plus heureusement que toute autre à cet emploi ; impropres quand elles rendent mal notre idée, qu'elles ne la séparent pas assez des autres idées qui l'avoisinent, ou qu'elles ne la montrent qu'à demi ; et fausses quand elles ne la rendent point, ou qu'elles en rendent une autre. Pour bien rendre une idée, il faut, ainsi que nous l'avons déja dit, rappeller à l'esprit, soit qu'on les exprime, soit qu'on en réveille le souvenir et l'image, toutes les qualités qui en constituent l'objet, ou du moins les principales, celles qui sont comme le germe ou la racine des autres, ou bien celles qui importent le plus au but que l'on se propose.

Parmi les expressions propres, on comprend quelquefois les mots consacrés à un objet ou à une science particuliere, les mots qu'on appelle *techniques*. Ces termes

servent a abréger le discours, et à y mettre de l'ordre et de la précision. Il y en a d'ailleurs beaucoup que l'on ne peut éviter d'employer, parce qu'ils ont pour objets des idées qui n'ont pas d'autres signes représentatifs : mais dans les ouvrages de goût, on ne doit y recourir que le moins qu'il est possible, et jamais on ne doit les employer qu'à propos; pour peu qu'ils soient déplacés et faciles à éviter sans inconvénient, on ne peut les admettre sans donner à son ouvrage un air de recherche, d'affectation, de pédantisme, qui excite à coup sûr le dégoût et le mépris. Les mots techniques ont deux autres défauts encore ; le premier, de ne rendre qu'un objet isolé qui hors de la science à laquelle il appartient, n'intéresse plus personne ; d'où il arrive que ces mots dessechent l'ame ou la refroidissent ; le second, d'avoir une origine savante qui les met hors de la portée d'un grand nombre de lecteurs ; outre que la connoissance de leur objet est rarement assez familiere, pour qu'on puisse s'y reporter sans quelque contention, ou en saisir l'idée avec assez de netteté. Aussi doit-on toujours, et quelquefois cette précaution suffit à peine, s'attacher à bien définir les termes techniques la premiere fois qu'on s'en sert, sur-tout dans les ouvrages faits pour l'enseignement, et quand l'usage ordinaire de la langue ne

suffit pas pour les faire comprendre. Mais parmi les motifs qui doivent engager à faire rarement usage de ces mots, nous ne compterons point celui que Dumarsais allegue, lorsqu'il dit qu'il y a des personnes riches qui prennent les *tropes* pour un peuple. L'ignorance des lecteurs n'est pas toujours une preuve que les mots qu'ils n'entendent pas, soient déplacés ou difficiles à entendre : quand on dit qu'il faut écrire pour tout le monde, on ne parle que de ce monde trop peu nombreux qui a sincérement le desir de s'instruire. Or, qu'est-ce que ce monde a de commun avec les hommes riches que nous cite Dumarsais ?

On peut encore rapporter à la division qui nous occupe, une autre classification, dans laquelle on nous dit que les expressions sont *claires*, *obscures*, ou *équivoques* : les expressions claires présentent nettement ce que l'on veut dire : les expressions obscures cachent la pensée plutôt qu'elles ne la montrent ; ou du moins elles ne la montrent qu'à demi, de loin, et comme embarrassée : les expressions équivoques montrent deux objets au lieu d'un, et nous laissent à deviner lequel est celui dont on veut nous occuper.

8°. Les expressions sont *précises* ou *vagues*, et *énergiques* ou *foibles* : quand l'objet qu'on veut peindre est bien déter-

miné, bien circonscrit dans le tableau qu'on en fait, l'expression est *précise :* quand cet objet n'est pas assez distingué des autres, l'expression est *vague*. Les objets ne sont que des composés de qualités réunies : si donc vous ôtez à un objet, toutes les qualités qu'il renferme, l'objet disparoîtra tout entier ; c'est ainsi que l'*adjectif est tout*, et que *le substantif n'est rien*, comme l'a observé Diderot. Or, ces qualités sont les unes essentielles à l'objet, les autres accidentelles ou accessoires : elles sont, les unes et les autres, en plus grand ou en plus petit nombre, selon la nature des objets : elles sont encore plus ou moins sensibles, et propres à se convertir en images : enfin, elles sont plus ou moins importantes, tant en elles-mêmes, que relativement au but de l'auteur. Si donc nous trouvons l'expression qui renferme ou réveille un plus grand nombre de qualités caractéristiques, propres et distinctives de son objet, mais qui n'y en joigne aucune d'étrangere, nous aurons trouvé l'expression la plus précise : nous n'aurons qu'une expression vague, si nous n'exprimons ou ne réveillons que les qualités communes à notre objet et à beaucoup d'autres avec lesquels nous ne voulons ni ne devons le confondre.

Quelquefois on ne distingue pas assez la *concision* d'avec la *précision :* la diffé-

rence est cependant très-grande ; car la concision consiste ou à dire beaucoup en peu de paroles, ou à ne dire que ce qui est rigoureusement utile ou nécessaire : elle se rapproche de la *briéveté*, qui consiste à employer peu de paroles, soit qu'on dise peu, soit qu'on dise beaucoup. L'expression qui joint au mérite de la précision, celui de rendre d'une maniere frappante, les qualités les plus intéressantes de l'objet, est *énergique* : celle qui ne rend que des qualités presqu'indifférentes, ou qui ne rend les autres que d'une maniére peu propre à intéresser, est appellée expression *foible*.

La maniere de rendre les idées est *foible*, quand on nous montre les choses loin de nous : elle est frappante quand on nous les montre de près, et qu'on réunit à cet avantage celui de nous causer une surprise. La clarté et la briéveté de l'expression sont nécessaires à l'énergie ; mais elle ne suffisent pas pour rendre une pensée énergique : il faut encore agiter fortement l'ame, étonner l'esprit en l'environnant tout-à-coup d'une lumiere forte, vive, et subite ; ou bien pénétrer le cœur d'un sentiment actif, fort, et plein de chaleur. Une chose indispensablement nécessaire, pour que l'expression soit énergique, c'est l'heureux choix des termes qu'on y emploie. Il faut sans doute qu'ils soient bien connus, car sans cela,

ils ne signifieroient rien ; mais il ne faut pas qu'ils soient usés ; il faut même souvent qu'ils paroissent neufs dans l'acception où on les prend. Les mots usés sont ceux qui sont si généralement et si fréquemment employés dans le même sens, qu'ils sont tombés dans une sorte de trivialité : ils n'ont plus que des couleurs ternes, et ne peuvent plus réveiller que des sensations foibles.

L'auteur des principes du Style nous dit que l'énergie consiste à joindre la plus grande étendue d'idées, à la plus grande précision de mots. Beccaria nous en donne une idée plus heureuse, lorsqu'il la fait consister dans l'étroite liaison des accessoires avec l'idée principale qui les rappelle sans cesse ; et qu'il ajoute qu'en ce cas il faut peu d'expressions ; qu'il n'en faut, pour ainsi dire, qu'une qui fixe l'attention, et rapproche les idées en un faisceau ; et que par conséquent si ces idées ne sont que suggérées, il est nécessaire qu'elles le soient d'une maniere très-forte.

Quant à la précision, le premier de ces deux auteurs la fait consister à ne dire ni plus ni moins qu'on n'a en vue de dire ; de même que l'on est concis quand on rejette les mots ou circonlocutions inutiles ; et succinct quand on ne choisit que les pensées nécessaires à son but. Selon le second, la concision offre les idées principales accompagnées d'un petit nombre d'idées accessoires

importantes, qui se succedent rapidement et avec moins de paroles que d'idées. Il y aura clarté, si les idées exprimées réveillent bien sensiblement celles qu'on n'exprime pas. Il y aura *obscurité*, si pour l'auditeur, le choix entre les idées non exprimées, est incertain sans être indifférent; il y aura diffusion, si l'on répete les mêmes accessoires, et qu'il y en ait un grand nombre qui different peu les unes des autres : car c'est le peu d'importance des accessoires relativement à l'idée principale, et non leur multitude, qui rend le Style diffus.

Quelque soin que nous ayons pris de développer sous tant de rapports, tout ce qui concerne les expressions, ce seroit ne pas faire suffisamment connoître cette partie si essentielle du Style, que de ne pas nous arrêter également sur quatre autres objets aussi dignes d'être approfondis que tout ce qui précede; je veux dire les synonymes, les épithetes, les tropes, et les images. Mais comme nous ne pouvons pas établir les principes qui doivent en régler l'emploi, sans entrer dans des détails qui nous écarteroient trop long-temps du sujet principal et direct de ce chapitre, nous croyons devoir les renvoyer à la fin de l'ouvrage, où on les retrouvera parmi les traités supplémentaires.

ARTICLE V.

Du choix des Tours.

L'emplacement des mots dans la phrase, et l'espece de construction qui les lie entre eux, caractérisent ce qu'on appelle TOURS. Nous avons ici à distinguer deux sortes de *tours* : ceux qui sont plus particuliérement du domaine de la grammaire, et ceux qui appartiennent plus spécialement à la logique : il y en a une troisieme espece qui a toujours paru réservée à la réthorique, celle des *tours* qu'on appelle *figures de pensées*. Mais comme cette derniere exige un trop grand espace, et que d'ailleurs elle a toujours paru mériter d'être discutée et développée à part; nous en avons fait le sujet d'un traité supplémentaire que nous renvoyons à la fin de cet ouvrage.

1°. Des Tours qui appartiennent plus particuliérement à la Grammaire.

LES Grammairiens distinguent les tours qui naissent de l'intention actuelle de celui qui parle, ceux qui naissent de la construction commune et ordinaire des phrases, et ceux qui naissent de quelque construction singuliere et extraordinaire.

1°. Les tours qui naissent de l'intention actuelle de celui qui parle, sont : 1°. le tour *interrogatif*, qui consiste à exprimer une question par le simple arrangement des mots, et indépendamment de la signification de chacun d'eux ; comme : *Desires-tu te procurer une existence plus agréable et plus heureuse?* 2°. Le tour *impératif*, qui consiste à exprimer sa volonté ou son vœu, par la seule construction des mots, et indépendamment de la signification de chacun d'eux ; comme : *Appliques-toi sur-tout à t'instruire ;* et 3°. le tour *expositif* ou *positif*, qui consiste à exprimer une pensée dans une phrase qui ne soit ni *interrogative* ni *impérative*, comme : *L'ignorance est une image de la mort.*

2°. Les tours qui naissent de la construction commune et ordinaire des phrases, nous offrent un labyrinthe dont nous ferons au moins remarquer les parties qu'il importe le plus à l'homme de goût, et sur-tout à l'écrivain de connoître : nous n'omettrons que celles qui présentent un objet de curiosité et de recherche, plutôt qu'une doctrine utile ou nécessaire à la formation du Style.

Une phrase est simple ou composée, incomplexe ou complexe, détachée ou périodique, principale ou incidente : la phrase incidente est explicative ou déterminative ; et les membres d'une période

contiennent des phrases causatives, ou conditionnelles, ou circonstancielles, ou adversatives, selon l'espece de conjonction qui les lie entr'elles.

1°. Une phrase est *simple*, quand le sujet et l'attribut sont formés chacun de l'idée d'un seul objet; comme: *Dieu est juste. La gloire qui vient de la vertu a un éclat immortel.* Si le sujet ou l'attribut, ou les deux ensemble renferment plusieurs idées totales, la phrase est *composée;* comme: *Les savants et les ignorants sont sujets à se tromper. L'homme est sujet à se tromper, et lent à se rétracter; les savants et les ignorants sont sujets à se tromper, et lents à se rétracter.*

2°. Une phrase *incomplexe* est celle dont le sujet et l'attribut sont tous deux incomplexes; c'est-à-dire, où le sujet n'est formé que par un nom, ou par un pronom, ou par un infinitif seulement; et où l'attribut ne renferme que le verbe ou qu'un adjectif avec le verbe, si l'on se sert du verbe *être;* comme: *Je lis, je suis attentif.* Si le sujet ou l'attribut, ou les deux ensemble, renferment plusieurs mots dont l'un modifie l'autre, la phrase est *complexe;* comme: *La gloire qui vient de la vertu est desirable. La gloire est préférable aux richesses. La gloire qui vient de la vertu est préférable aux richesses.*

3°.

3°. La phrase *détachée* est une proposition qui n'a aucun lien grammatical ni avec celles qui précedent, ni avec celles qui suivent, et qui ainsi séparée de toute autre, énonce un sens complet et fini; comme : *Les principes de la morale méritent toute notre attention. Rien ne peut remplir les desirs du cœur humain.* La phrase périodique est celle qui renferme plusieurs propositions qui ne sont point parties intégrantes l'une de l'autre, et qui néanmoins sont tellement liées ensemble, que pour la plénitude du sens total, elles se supposent ou s'appellent les unes les autres; ces diverses propositions prennent le nom de *membres* de la période : si ces mêmes propositions sont *composées*, leurs parties similaires sont ce qu'on nomme *incises*. Les membres des périodes sont toujours liés entr'eux par des expressions conjonctives, qui, pour l'ordinaire, marquent entre les propositions, des rapports fondés sur la cause, sur la similitude, sur l'opposition, ou sur quelque condition ou circonstance particuliere. Le nombre des propositions qu'on peut enchaîner dans une même période, varie selon la nature des pensées et le génie de l'écrivain : mais lorsqu'il y en a plus de quatre ou cinq, elles entassent pour l'ordinaire trop d'idées pour ne pas embarrasser l'esprit : il faut unir les idées entr'elles, et cependant éviter ces nœuds

gordiens dont on ne peut plus démêler le tissu. Ici les détails seroient infinis; et comme d'ailleurs nous y reviendrons encore dans d'autres articles, nous nous bornerons à citer pour exemples, deux périodes de deux membres:

« Autant il faut d'égards, de soins, et de prudence,
» Pour ne pas diffamer l'honneur et l'innocence;
» Autant il faut d'ardeur, d'inflexibilité,
» Pour déférer un traître à la société. »

« Comme nous nous affectionnons de
» plus en plus aux personnes à qui nous
» faisons du bien; de même nous haïs-
» sons violemment ceux que nous avons
» beaucoup offensés ».

4°. La phrase *principale* est celle où se trouve le terme qui donne lieu à une autre phrase qu'on appelle *incidente*, et qui devient partie intégrante de la première: ainsi, la phrase *incidente* est celle qui tombe dans une autre phrase, dont elle affecte ou modifie quelque terme. La phrase incidente explique ou détermine le terme auquel elle se rapporte: elle en développe la compréhension, ou en restreint l'étendue: dans le premier cas, elle n'ajoute rien à la signification du terme auquel elle se rapporte; elle n'y change et n'en retranche rien, et on l'appelle *explicative*; comme: *Les savants*

qui sont plus instruits que le commun des hommes, devroient aussi les surpasser en sagesse. Dans le second cas, la phrase incidente ajoute quelque idée de plus à la signification du terme auquel elle est liée; elle en restreint le sens; et on l'appelle *déterminative*; comme : *César fut le tyran d'une République dont il devoit être le défenseur.* Un trait propre à faire distinguer ces deux phrases, c'est que la phrase principale reste complette et également vraie, lorsque l'on supprime l'explicative; au lieu qu'elle deviendroit fausse et tronquée, si la déterminative n'y étoit pas. La phrase incidente est nécessairement liée à la principale, par quelque mot conjonctif qui soit de nature à se rapporter à un terme antécédent: car il y a des mots conjonctifs qui ne peuvent avoir rapport qu'à des phrases entieres; et ceux-là ne peuvent point amener de phrases incidentes : ils ne peuvent que lier ensemble des phrases successives et grammaticalement séparées l'une de l'autre.

Les phrases simples, incomplexes, et détachées, ont l'avantage de ne présenter que des notions dégagées et plus faciles à saisir; mais ces notions ne sont que des portraits, ou même des traits épars, et souvent il nous faut des tableaux : elles ne doivent donc être préférées en général, que pour des conclusions, des titres, des

axiomes, des sentences, ou autres pensées semblables : de sorte que le bon goût et la saine raison ne permettent d'en faire un usage fréquent que, 1°. dans les recueils de maximes ou de regles pratiques ; 2°. dans les énoncés ou conclusions des ouvrages, et des parties dont ces ouvrages sont composés ; 3°. dans les écrits légers et uniquement consacrés à l'amusement de l'esprit ; 4°. dans les morceaux pathétiques où regne une grande vivacité ; et 5°. lorsqu'ils contribuent à varier le discours.

Nos connoissances, et l'effet qu'elles peuvent produire sur l'ame, dépendent de la juste notion des objets et de leurs rapports ; notion, qui pour être rendue en entier, exige nécessairement le secours des phrases composées, complexes, incidentes, et périodiques. Eviter ces dernieres sortes de phrases, c'est mauvais goût : avoir de la peine à les former, est l'indice d'un esprit excessivement borné. Ces sortes de phrases, en un mot, arrondissent les pensées et le discours ; elles leur donnent de la consistance, répandent une variété inépuisable dans le Style, et le rendent nombreux, plein, et lié. Elles sont surtout nécessaires dans les ouvrages de raisonnement, dans les preuves, et dans les récits. Il faut seulement avoir soin d'éviter les longueurs, la monotonie, et les choses superflues.

3°. Les tours qui naissent d'une construction singuliere et extraordinaire, sont en françois, 1°. la *syllepse grammaticale*, l'*hypallage*, l'*inversion* et l'*hyperbate*, qui renferme la *synchise*, la *parenthese*, et la *parembole*, 2°. l'*ellipse*, la *disjonction*, et le *pléonasme*.

Outre la syllepse oratoire, qui appartient au traité des tropes, quelques auteurs comptent encore une autre *syllepse* qu'on peut nommer *grammaticale*, et qui consiste à construire la phrase, non selon les rapports des mots, mais selon les rapports des idées : on parle alors comme on conçoit les choses, et non comme les regles de la langue semblent l'exiger : c'est ainsi que l'on dit : *il est six heures*, et non *six heures sont*. Il n'y a qu'un usage bien établi qui puisse autoriser cette figure ; mais par-tout où elle est ainsi autorisée, elle fait loi, et il n'est plus permis de s'en écarter.

L'*hypallage* est une autre figure toute opposée à la précédente ; car, elle consiste, non à violer les regles générales de la langue, pour ne s'attacher qu'à la nature de ses idées, mais à construire les mots d'une phrase, d'une maniere contraire à leur véritable siguification, sans toutefois blesser en rien les regles de la langue ; c'est ainsi que nous disons : *enfoncer son chapeau dans sa tête* ; et que les latins

disoient : *Gladium vaginâ vacuum*. Cette figure a besoin, comme la syllepse grammaticale, d'être formellement autorisée par l'usage ; sans quoi elle rendroit le langage inintelligible. Du reste, dans les occasions où elle est permise, elle est propre à réveiller l'attention par la surprise même qu'elle doit nous causer.

Pour bien saisir ce qui concerne l'*inversion*, il faut observer, que dans la construction ordinaire, les mots suivent les regles communes de la langue, qui sont chez nous de placer les termes selon l'ordre des idées, ou plutôt selon l'ordre de leurs rapports : ainsi, la cause marche avant l'effet, et le mot régissant avant le mot régi : nous mettons le sujet à la tête de la phrase, le verbe après le sujet, et ensuite le régime ou les régimes de ce verbe, etc. Tout ce qui fait partie du sujet, ou qui en dépend, s'en rapproche toujours le plus qu'il est possible, et se place avant tout le reste. L'adverbe se place également auprès du verbe, ou de l'adjectif qu'il modifie ; et il en est de même des régimes pour tout ce qui est dans leur dépendance. Telle est en général la construction ordinaire qui renferme deux objets ; le premier, que les mots qui sont en rapport entr'eux, soient placés l'un auprès de l'autre ; et le second, que le mot régissant soit placé avant le mot régi. Si

un même mot a sous sa dépendance, ou dans son régime, plusieurs autres mots ou expressions, ou même plusieurs phrases incidentes qui se rapportent à ce mot principal, mais qui n'aient d'ailleurs aucun rapport grammatical de l'un à l'autre; on distribue les rangs entre ces nouvelles parties intégrantes ou similaires, en plaçant toujours plus près du mot principal, celle qui est la plus courte; et lorsqu'elles sont à peu près de même longueur, on donne le premier pas à celle qui tient au mot principal, d'une maniere plus sensible et plus étroite; ou bien l'on consulte les loix du nombre et de l'harmonie.

Cet ordre est de rigueur, et n'admet que le peu d'exceptions que nous avons indiquées, et que nous allons examiner. La premiere, est l'*inversion*, qui laissant l'un auprès de l'autre, les mots qui sont en rapport, renverse néanmoins l'ordre, en ce qu'elle donne à l'un la place qui appartient à l'autre. La seconde est l'*hyperbate*, qui consiste à éloigner l'un de l'autre, les mots qui sont liés entr'eux par quelque rapport grammatical. Si cet éloignement va jusqu'à entre-mêler confusément les mots d'une même phrase, l'hyperbate devient *synchise*: si les mots qui sont en rapport, sont séparés par une phrase grammaticalement étrangere, qui vienne couper la premiere, et en interrompre la continuité,

cette derniere phrase s'appelle *parenthese*: si cette phrase étrangere appartient néanmoins, par le sens qu'elle renferme, à quelque partie de la phrase où elle vient s'intercaller, on lui donne le nom de *parenthese palliée* ou de *parembole*.

On suit la construction ordinaire, lorsqu'on dit : *J'apprends qu'Iphigénie expire aujourd'hui par votre ordre*. On feroit une inversion, si l'on disoit : *J'apprends qu'Iphigénie par votre ordre expire aujourd'hui ;* ou bien, *qu'Iphigénie aujourd'hui expire par votre ordre*. Que l'on dise, *j'apprends qu'aujourd'hui, par votre ordre Iphigénie expire*, on fera une synchise. Il y aura parembole, si l'on dit : *J'apprends, et je ne puis le redire sans horreur, qu'Iphigénie expire aujourd'hui par votre ordre*. Enfin il y aura parenthese, si l'on se sert des mots suivants : *On dit, et je ne puis le redire sans horreur, qu'Iphigénie expire aujourd'hui par votre ordre*. Ainsi, Racine a réuni l'inversion, la synchise, et la parenthese dans ces deux vers :

« On dit, et sans horreur je ne puis le redire,
» Qu'aujourd'hui par votre ordre Iphigénie expire. »

La construction ordinaire ne fait par elle-même aucune impression subite, imprévue, ou propre à réveiller l'attention du lecteur ; son principal mérite est d'être

claire, simple, et réguliere ; et c'est pour cela qu'elle convient mieux que toute autre dans les ouvrages qui n'ont que l'enseignement pour objet. La synchise produit souvent de la confusion dans les idées ; il ne faut donc y recourir que rarement, et dans des circonstances bien favorables. On peut en dire presqu'autant de la parenthese : aussi observe-t-on que l'on s'est toujours moins servi de ces deux sortes de constructions, à mesure que le goût s'est plus épuré. Cependant, lorsqu'elles sont heureusement amenées, bien ménagées, et bien placées, elles contribuent singuliérement, la premiere à mettre de la vivacité, de la chaleur, et du nombre dans le discours ; et la seconde à serrer le Style, et à donner plus de poids aux idées en les présentant en grouppes.

La parembole a des avantages plus marqués encore : elle est ordinairement assez courte ; d'ailleurs elle ne fait point perdre de vue les objets dont l'esprit est occupé ; au contraire, elle nous y arrête plus longtemps ; elle arrondit les pensées et les phrases ; elle contribue à rendre le Style abondant, nombreux, et périodique. On peut donc y recourir plus souvent, pourvu que néanmoins il n'en résulte jamais ni équivoque ni obscurité, et qu'elle n'écarte pas trop les uns des autres, les mots de la phrase principale ; car les rapports que ces mots

ont entr'eux, et qui sont le seul fondement de la phrase, ne peuvent en général être appérçus dans notre langue qu'à la faveur de la proximité des termes. On peut citer comme parembole heureuse ces deux vers:

« Seigneur, de vos bienfaits mille fois honoré,
» Je me souviens toujours de vous avoir juré, etc.... ».

Racine et Lafontaine sont, pour ces diverses figures de construction, les modeles que l'on peut consulter avec le plus de succès.

De toutes ces figures, l'inversion est la plus heureuse et la plus souvent employée. Sans inversions, que deviendroient la vivacité, l'énergie, la chaleur, l'harmonie, et le nombre? Ce sont les inversions qui, plus que tous les autres secrets de l'art, donnent de la vie, de l'ame, et du nerf au discours; plaisent à l'esprit par la variété dont elles sont une source inépuisable; impriment un caractere de force aux idées, en fixant d'abord l'attention sur l'objet le plus intéressant; et rendent le Style piquant par la singularité inattendue de la marche: mais plus ces avantages sont grands, plus on doit avoir soin de ne se permettre aucune inversion qui ne soit utile et convenable. La poésie s'en permet plusieurs que la prose est obligée de rejetter, quoique celle-ci en admette beaucoup. La poésie, elle-même, ne reçoit pas

toutes celles qu'on pourroit imaginer, ou que l'on retrouve dans d'autres langues. C'est que le véritable but des inversions étant de favoriser la clarté, la netteté, la mélodie, et le nombre ; de donner à ce qu'on dit un air aisé, libre, et dégagé ; de faire mieux ressortir ce qu'il y a de plus intéressant ou de plus énergique dans une pensée, ou ce que l'usage particulier et le génie de la langue nous offrent de plus agréable, de plus délicat, ou de plus heureux ; il est évident qu'elles sont inadmissibles dès qu'on peut y appercevoir quelque chose d'obscur, d'embarrassé, d'inusité, de dur, ou de forcé. Toute inversion qui n'atteint pas le but qu'on doit s'y proposer, ne peut que déplaire : elle annonce la foiblesse et la roideur, plutôt que la liberté et le goût ; c'est pour cela que celles de Chapelain ont fait à cet auteur une si malheureuse réputation. Pour éviter d'éprouver un sort semblable, on ne sauroit trop étudier sa langue, ni trop consulter la pratique des écrivains les plus estimés.

2°. Les figures de construction qui précedent, tiennent sur-tout au placement des mots : celles qui suivent tiennent plutôt au choix des mots que l'on veut employer ou que l'on dédaigne.

L'ellipse consiste à omettre des mots que la construction ordinaire et grammaticale requiert. On ne peut omettre ainsi,

que les mots les moins nécessaires à la clarté du discours ; c'est-à-dire, que l'ellipse ne doit jamais être contraire au génie de la langue, et qu'il ne doit en résulter ni dureté dans l'expression, ni embarras dans la phrase, ni équivoque, ni méprise, ni obscurité dans la pensée. Mais en évitant tous ces écueils, cette figure rend des services très-précieux aux écrivains dont l'ame est vivement agitée, qui sont pressés du besoin de communiquer leurs idées, et pour qui la marche ordinaire de la langue est trop lente, en comparaison des mouvements de la passion qu'ils ont à peindre. On cite ici deux exemples tirés de Racine, l'un....

« Je t'aimois inconstant : qu'aurois-je fait, fidele ? »

Et l'autre...

« Quoi, Madame! en un jour où plein de sa grandeur,
» Néron croit éblouir vos yeux de sa splendeur,
» Dans des lieux où chacun me fuit et le révere,
» Aux pompes de sa cour *préférer* ma misere !
» Quoi, dans ce même jour, et dans ces mêmes lieux,
» *Refuser* un empire, et pleurer à mes yeux ! »

On rapporte à l'ellipse, deux autres figures, la *disjonction* et l'*apposition*. La *disjonction* n'est autre chose que la suppression des conjonctions qui se trouvent entre nos idées, lorsque le sens n'en souffre point. D'ailleurs cette figure donne des

ailes au discours, et convient par-tout où l'esprit est emporté vers plusieurs objets à la fois : mais si l'usage en est trop fréquent, elle rend le Style sautillant et décousu, comme :

« J'entre, le Peuple fuit, le sacrifice cesse, etc.... »

L'*apposition* consiste à joindre à un nom, d'autres substantifs, qui en deviennent comme autant d'épithetes, ainsi qu'on le voit dans ces deux vers :

« C'est dans un foible objet, *imperceptible ouvrage*,
» Que l'art de l'ouvrier me frappe davantage. »

Le danger de l'apposition est de rendre le langage sautillant, d'indiquer trop de travail dans l'auteur, ou trop d'attention à serrer son Style. Aussi ne peut-on s'en servir utilement dans le langage familier : il faut la réserver pour le Style soutenu, et même n'en user qu'avec sobriété.

Le *pléonasme* est une figure absolument contraire à l'*ellipse*. Il emploie plus de mots que la construction ordinaire n'en demande. On distingue deux sortes de *pléonasmes ;* celui que le besoin de la clarté introduit dans l'usage de la langue, et celui qui ajoute de l'énergie à la pensée ; on voit des exemples du premier dans... *Voler en l'air ; monter en haut ; descendre en bas*... et des exemples du second, dans... « Je l'ai vu *de mes yeux ;* je l'ai

» entendu *de mes propres oreilles* ; j'irai » *moi-même* ; et que *me* fait *à moi*, cette » Troye où je cours ? » Tout pléonasme que l'usage de la langue n'autorise pas, est vicieux. Tout pléonasme inutile à la clarté ou à l'énergie de la pensée, l'est également : il n'offre qu'un vain entassement de mots que l'on appelle *datisme*, du nom d'un certain *Datis*, dans les ouvrages duquel on retrouvoit ce défaut à chaque pas.

La *périprase*, l'*expolition*, et la *répétition* se placent naturellement à la suite du pléonasme.

La *périphrase* ou *circonlocution* est un assemblage de mots qui n'expriment entre eux que ce qu'on auroit pu dire en moins de paroles, ou même en un seul mot, comme... *homme extrêmement grand*, pour *géant* ; *homme excessivement petit*, pour *nain*. Cette figure ne doit avoir lieu que lorsque le mot qu'elle remplace, court le risque de n'être pas assez bien entendu ; ou lorsqu'elle fournit un moyen plus sûr de plaire. Or, on est sûr de plaire, 1°. en substituant une certaine variété aux répétitions trop fréquentes des mêmes mots ; 2°. en adoucissant ou déguisant des choses désagréables ; 3°. en mettant plus de nombre et d'harmonie dans ses phrases ; et 4°. en remplaçant des mots vulgaires par des images et des expressions plus nobles, plus vives, ou plus comiques, selon le genre

dans lequel on écrit ; sauf néanmoins partout et toujours, les droits imprescriptibles du naturel et de la clarté, aux dépens desquels on ne doit jamais se permettre aucune périphrase. On a lieu de croire que cette figure a dû son origine aux occasions où le mot propre n'existoit pas, ou n'étoit pas assez connu : mais ce fait n'empêche pas qu'elle ne serve, comme on le voit, à des usages très-différents : ce qu'on y doit le plus soigneusement éviter, c'est de changer en énigmes les idées qu'on veut exprimer ; c'est de faire des périphrases sans aucune utilité sensible ; c'est de les trop multiplier ; c'est enfin d'en employer d'un autre Style, d'un autre ton que celui de son ouvrage. On ne peut gueres citer une périphrase plus belle et plus ingénieuse que celle de Phedre déclarant son amour à Hyppolite :

« Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée :
» Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
» Volage adorateur de mille objets divers,
» Qui va du dieu des morts déshonorer la couche ;
» Mais fidele, mais fier, et même un peu farouche,
» Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
» Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi. »

L'*expolition* réunit, non pas plusieurs pensées, mais plusieurs phrases différentes par les termes et le tour, et semblables

par le sens. L'objet de cette figure, et le danger de s'en servir souvent, sont les mêmes que pour les figures précédentes. Toutes touchent de près au Style asiatique, et à la vaine déclamation. Mais l'expolition employée rarement et bien à propos, peut être très-utile à l'orateur; elle prépare à la persuasion, en offrant sous tous les jours favorables, l'objet auquel on veut nous intéresser : elle convient sur-tout aux ouvrages faits pour être déclamés plutôt que lus. Voyez cet exemple tiré d'Athalie :

« Mon Dieu ! qu'une vertu naissante
» Parmi tant de périls marche à pas incertains !
» Qu'une ame qui te cherche et veut être innocente
» Trouve d'obstacle à ses desseins !
» Que d'ennemis lui font la guerre !
» Où se peuvent cacher tes saints ?
» Les pécheurs couvrent la terre. »

La *répétition* présente sa définition dans son nom même : c'est une figure fort ordinaire à ceux qui desirent avec passion que l'on saisisse bien ce qu'ils disent. On en distingue de plusieurs sortes, savoir :

1°. La *conduplication*, qui nous offre le même mot répété plusieurs fois de suite; comme : *Fuyez, fuyez ! Hâtez-vous de fuir !* La conduplication est vive et pressante quand elle est bien employée. Hors

de

de là, elle décele la stérilité ou l'emphase.

2°. L'*anaphore*, dans laquelle un même mot commence plusieurs phrases de suite, figure noble et imposante, ou signe d'une grande négligence quand le mot répété et le sujet ne sont pas importants. Voyez ce morceau tiré de l'oraison funebre du duc de Montausier : « *Je vis* ce visage que la » crainte de la mort ne fit point pâlir : *je* » *vis* un cœur brisé de douleur dans le » tribunal de la pénitence, pénétré d'amour » à la vue du saint viatique, touché des » saintes onctions et des prieres de l'église : » *je vis* un Isaac levant avec peine ses mains » paternelles pour bénir une fille que la » Nature et la piété ont attachée à tous ses » devoirs : *je vis* enfin, comme meurt un » chrétien qui a bien vécu !... »

3°. L'*épistrophe* ou *complexion*, espece de retour, dans lequel on répete le même mot ou les mêmes mots, à la suite de plusieurs phrases, soit que les mots en fassent partie, soit qu'ils y servent de réponse. Dans le premier cas, cette figure, quoique rarement agréable, parce qu'elle est rarement naturelle, peut néanmoins servir à donner de la force aux pensées ; comme lorsque Bourdaloue dit : « On juge *selon* » *l'esprit du monde ;* on agit et l'on se » gouverne *selon l'esprit du monde ;* le » dirai-je ? on voudroit même servir Dieu » *selon l'esprit du monde !* »

Dans le second cas, la répétition est ordinairement plus agréable, parce qu'elle paroît plus ingénieuse; mais on ne doit y recourir que dans des occasions où un certain air d'apprêt ne peut pas nuire : car elle paroît recherchée. On cite pour exemple, ce passage de Cicéron contre Antoine : « Trois armées du peuple romain » successivement détruites, vous causent » une vive douleur ! *Antoine* les a dé- » truites. Vous pleurez la perte des ci- » toyens les plus illustres ! *Antoine* les a » perdus. Vous gémissez de voir l'autorité » du Sénat affoiblie et énervée ! *Antoine* » l'a énervée et affoiblie. »

4°. La *conjonction*, qui nous présente la même conjonction grammaticale à la tête de plusieurs phrases, ou de plusieurs mots qu'elle lie ensemble ; comme :

« Et la sœur et le frere, et la fille et la mere... »

L'avantage de cette figure est de paroître multiplier les objets en les accumulant : son danger est de hacher le Style, ou de jetter dans l'emphase.

5°. La *répétition* en *symétrie* qui répete plusieurs mots en les substituant l'un à l'autre, de maniere à présenter successivement des pensées opposées ou antitéthiques ; comme . . .

« Qu'on parle mal ou bien du fameux cardinal,
» Ma prose ni mes vers n'en diront jamais rien ;

» Il m'a trop fait de bien pour en dire du mal ;
» Et m'a trop fait de mal pour en dire du bien. »

6°. La *répétition* par *refrain*, dans laquelle une même pensée en termine successivement plusieurs autres, comme dans ces vers de Boileau...

« Voici les lieux charmants où mon ame ravie,
» Passoit à contempler Sylvie,
» Ces tranquilles moments si doucement perdus.
» Que je l'aimois alors ! que je la trouvois belle !
» Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidelle ?
» Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?...

» C'est ici que souvent, errant dans les prairies,
» Ma main, des fleurs les plus chéries,
» Lui faisoit des présents si tendrement reçus.
» Que je l'aimois alors ! que je la trouvois belle !
» Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidelle ?
» Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ? »

Ces deux dernieres sortes de répétitions sont presque toujours agréables : celle-là est plus vive ou plus ingénieuse, celle-ci plus gracieuse ou plus gaie.

Quant aux répétitions où l'on se borne à redire les mêmes choses sous des termes différents, ou à représenter le même mot, pour éviter une équivoque ou un sens obscur, nous n'en parlerons point ici ; cette derniere étant purement grammaticale, et

l'autre pouvant être renvoyée à l'*expolition*.

Il faut répéter le même mot, dit Beccaria, lorsqu'il exprime une idée dominante que l'on veut successivement rapprocher sous le même point de vue de toutes les autres idées de la même série : car, alors, il importe que l'image de cette idée soit toujours la même ; et l'esprit n'est que trop enclin à conclure la différence des choses, d'après la différence des mots : mais lorsqu'il est question d'aggrandir une idée, et de la rapprocher d'une autre idée sous plusieurs points de vue, il faut varier le terme de cette idée principale, parce que la variété des expressions facilite la succession des idées accessoires. Il est encore utile de répéter le même mot au commencement et à la fin de chaque série, lorsqu'il sert de lien à plusieurs séries successives de sentiments ou d'images. Enfin, il faut répéter le même mot, lorsqu'il est moral, qu'il embrasse un grand nombre d'idées, et qu'il peut recevoir quelque beauté du voisinage des autres idées accessoires ; et lorsque l'idée qu'il exprime est principale et complexe, c'est-à-dire, qu'il y a autour d'elle beaucoup d'idées accessoires qu'il importe de rassembler et d'en rapprocher.

Au surplus, on a beau multiplier les préceptes en traitant de ces sortes de matieres ; on se trouve à chaque pas forcé d'avertir que le génie, ou le talent et le goût

peuvent seuls juger des principes, et décider des détails : ce sont là nos véritables guides. Si on peut les seconder, on ne peut jamais les suppléer ; et le maître est à chaque instant obligé d'y renvoyer ses disciples. Aussi est-il également vrai et affligeant de dire que les personnes d'un esprit trop borné ou mal conformé, ne peuvent jamais saisir, au moins avec quelque utilité, ce qui tient aux beaux-arts ; et que par conséquent ils ne peuvent jamais parvenir à bien parler une langue, pas même la leur propre.

2°. Des Tours qui semblent plus particuliérement appartenir à la Logique.

1°. La forme ou figure de raisonnement la plus parfaite, selon les principes des logiciens, c'est le *syllogisme*, dans lequel on déduit une proposition de deux autres qui l'ont précédée, et qui en renferment les idées ou éléments. Cependant cette maniere de procéder, a quelque chose d'âpre, de roide, et d'empesé qui fait fuir le goût et les graces. On ne peut se la permettre hors de l'école, que dans les moments où l'on est fort intéressé à ne laisser aucun faux-fuyant à la mauvaise foi et à l'opiniâtreté : encore même en ce cas, l'auteur qui cherche à semer quelque agrément dans ses écrits, a-t-il soin de

présenter ses trois propositions dans un ordre différent de celui des logiciens ; soit qu'il place au premier rang la conclusion dont les deux autres qui viennent ensuite, offrent la preuve ; soit qu'il commence par la proposition qui est la plus susceptible de détails ou développements ultérieurs : mais c'est au genre dans lequel on écrit, au but que l'on se propose, au ton que l'on a adopté, et à l'intérêt du moment, à indiquer à l'homme de goût, ce qui convient le mieux à cet égard.

2°. Au lieu du syllogisme, on emploie le plus communément l'*enthiméme*, qui n'est qu'un syllogisme tronqué, et dans lequel on omet la moins importante ou la plus facile à suppléer des deux premieres propositions. Cette seconde maniere de raisonner est serrée et rapide : elle laisse quelque chose à la pénétration et à la bonne foi de ceux à qui l'on parle : elle se ressent par conséquent bien moins de la pédanterie de l'école. Aussi les hommes de goût s'en servent-ils sans répugnance, lorsqu'il s'agit d'établir quelque point contesté. Comme néanmoins il y reste encore un peu de vernis scholastique, on a soin de n'y recourir que rarement et bien à propos, et même d'adoucir la forme qui distingue les deux propositions, et qui établit l'une comme principe, et en déduit l'autre comme conséquence. On dit par exemple..

« J'ai pu le conserver ; ne pourrois-je » pas le perdre ? » Au lieu de dire:.. « J'ai pu le conserver, donc je pourrois » le perdre ? » On dit de même : « Vous » accordez les charges à des hommes qui » en sont indignes ; vous les refusez à » ceux qui les méritent... On a donné le » souverain pouvoir à des étrangers ; on en » éloigne les citoyens... On y a admis des » esclaves ; on n'y admettra pas des hommes » aussi libres que vous.. » Au lieu de dire : « Donc vous ne devez pas les refuser à » ceux qui les méritent... Donc vous ne » devez pas en éloigner les citoyens.. Donc » vous devez y admettre des hommes aussi » libres que vous ! »

3°. Une forme de raisonnement beaucoup plus pressante encore que l'enthimême, et bien plus propre à figurer même dans les genres d'ouvrages les plus exclusivement consacrés à l'agrément ; c'est le *dilemme*, qui consiste à faire une division exacte de toutes les considérations dont l'adversaire peut se prévaloir, et à détruire en peu de mots l'effet de chacune de ces considérations. La nature de cet argument est de fermer toutes les issues par où l'adversaire peut échapper. Il faut donc que la division soit complette et entiere, et que les réponses à chaque article soient bien sensibles et bien justes ; sans quoi le dilemme sera faux et ridicule. Mais si le dilemme est

exact, il n'y a pas d'autre moyen de le réfuter que de le rétorquer... « Quelle que » soit l'issue du jugement, vous me paie- » rez, » disoit un rhéteur à son disciple, qui refusoit de lui remettre, pour prix de ses leçons, la somme qu'il avoit promise pour le jour où il auroit plaidé sa premiere cause, supposé néanmoins qu'il l'eût gagnée, « car, ou vous perdrez votre cause » ou vous la gagnerez : si vous la perdez, » vous me paierez en vertu de la sentence ; » et si vous la gagnez, vous me paierez en » vertu de notre convention... --- Quelle » que soit l'issue du jugement, je ne vous » paierai point, répondit le disciple ; car » si je perds ma cause, je ne vous devrai » rien en vertu de notre convention ; et si » je la gagne, je ne vous devrai rien en » vertu de la sentence des juges. »

4°. Les philosophes nous fournissent une quatrieme forme de raisonnement qu'on appelle *sorite*, et qui consiste dans une suite de propositions en plus grand ou en plus petit nombre, et dans lesquelles l'attribut de la premiere devient le sujet de la seconde, l'attribut de la seconde le sujet de la troisieme, et ainsi de suite jusqu'à la derniere, que l'on annonce par les mots *donc*, *ainsi*, ou autres semblables, et qui a le même attribut que la proposition précédente, et le même sujet que la premiere de toutes. On en voit un exemple dans le

raisonnement qui suit... « Nos vertus sont » plus utiles, et plus agréables à la société » que nos talents : ce que nous avons de » plus utile et de plus agréable à la société, » c'est ce qui nous attire plus sûrement la » bienveillance des autres hommes : la » bienveillance des autres hommes est ce » qui contribue le plus à notre bonheur ; » ainsi, nos vertus contribuent plus à notre » bonheur que nos talents. » Dans ces sortes de raisonnements, il faut tâcher d'adoucir la forme scholastique, sans affoiblir la pensée ; et sur-tout d'éviter toutes ces répétitions, qui donnent un air pédantesque au discours.

5°. Après le sorite, les philosophes placent plusieurs autres sortes d'arguments, dont les orateurs font un usage bien plus fréquent que de ceux qui précedent : ce sont l'induction, l'argument conditionnel, l'argument personnel, l'argument du plus au moins, l'argument du moins au plus, et l'argument de parité. Au reste, j'indique les formes de raisonnement les plus connues, sans prétendre épuiser la matiere ; car chaque espece de rapport peut fournir une espece de preuve ; et chaque espece de preuve peut nous donner autant de sortes d'arguments qu'elle peut admettre de formes différentes.

L'*induction*, n'est autre chose qu'une conséquence tirée de plusieurs faits que

l'on avance comme analogues à celui que la conclusion énonce ; ou bien une pensée générale déduite de plusieurs faits particuliers, considérés comme suites naturelles et nécessaires de la vérité de cette pensée générale, ou comme y appartenant de la même maniere que les parties appartiennent au tout. Dans le premier cas, la justesse de la conséquence ne peut jamais être que vraisemblable : les circonstances toujours variables à l'infini, produisent par-tout des différences qui nous échappent ou que nous méprisons ; et la différence la plus légere ou la moins connue dans les causes, en occasionne ou nécessite d'essentielles dans les effets ou résultats. L'induction de la seconde espece est bien plus exposée encore au même risque : car elle déduit de plusieurs faits semblables, non pas seulement la vérité d'un fait particulier ; mais la vérité de tous les faits en général que l'on pourra ranger dans la même classe. Aussi n'est-il rien de plus ordinaire et de plus aisé que d'abuser de l'induction : cet argument dégénere d'autant plus souvent en sophisme, qu'il est à la portée de tous les esprits, qu'il se présente des premiers dans presque tous les sujets que l'on veut traiter ; et que le fonds et la forme en sont plus agréables et plus propres à faire illusion. Je ferois une induction de la premiere espece, si je citois l'exemple des conquérants illustres,

pour prouver les succès futurs d'un ambitieux à qui je chercherois à plaire... J'en ferois une de la seconde espece, si après avoir cité l'exemple des grands capitaines, qui se sont toujours autant exposés que leurs soldats, je concluois que nul homme ne peut être un grand général, s'il ne marche pas toujours à la tête de ses grenadiers.

6°. L'argument *conditionnel* est celui où l'on avoue d'abord que la conséquence que l'on a en vue seroit fausse, si le principe lui-même n'avoit pas lieu ; et cela afin de faire mieux sentir la vérité de cette même conséquence, en affirmant ensuite le principe, et en en faisant sentir toute la réalité : c'est ainsi que Cassius dit à Brutus, dans la *Mort de César*...

« Si tu n'étois qu'un citoyen vulgaire,
» Je te dirois : vas, sers, sois tyran sous ton pere,
» Ecrase cet état que tu dois soutenir ;
» Rome aura désormais deux traîtres à punir :
» Mais je parle à Brutus, à ce puissant génie,
» A ce héros armé contre la tyrannie,
» Dont le cœur inflexible, au bien déterminé,
» Epura tout le sang que César t'a donné... »

Cet exemple prouve combien cet argument a de force, combien il est imposant et oratoire, lorsqu'il est heureusement employé.

7°. L'argument *personnel* est celui dans

lequel on rétorque contre l'adversaire les paroles qu'il a dites, ou les actions qu'il avoue; comme on le voit dans la réponse de Cicéron à Antoine, lorsque celui-ci l'accusa d'avoir trempé dans la conjuration contre César, et dit pour prouver ce fait... *Brutus, que je cite ici par honneur; tenant le poignard encore tout sanglant, appella Cicéron...* « Admirez, repliqua » l'orateur, admirez la stupidité de mon » accusateur! Il cite ici par honneur celui » qui venoit d'enfoncer le fer dans le sein » de César, et il traite de scélérat celui » qu'il soupçonne d'avoir eu quelque con- » noissance de la conjuration! » Cet argument conduit au sarcasme et à l'injure; d'où il suit qu'il est en général plus pressant que noble.

8°. Les trois autres especes d'arguments sont définis par leur dénomination même; ainsi nous nous contenterons d'en donner des exemples.... On argumente *du plus au moins* lorsqu'on dit... « Si l'on par- » donne aux chefs du complot, à ceux » qui en ont conçu le dessein et formé » le plan, à ceux qui en ont conduit » l'entreprise, et qui devoient en retirer » l'avantage; punira-t-on ceux qui n'ont » été que les instruments aveugles de leur » ambition, et qui même en faisant le » mal, n'étoient animés que du desir de » faire le bien? »

9°. On argumente *du moins au plus*, lorsque l'on dit... « Vous ignorez même » ce qui se passe en vous ; et vous vou- » driez découvrir ce qui se passe dans les » autres ! Les secrets de l'homme vous » échappent, et vous prétendez saisir les » secrets de la Nature et de son au- » teur !... »

10°. On fait un argument de *parité* lorsqu'on dit... « Clytemnestre osa bien » s'armer pour un grand crime : imitons » sa fureur !... César, vainqueur de » Rome, pardonna à ses ennemis ; par- » donnez aux vôtres, vous qui n'avez plus » à les craindre !... »

Ces trois sortes d'arguments nous fournissent d'heureux moyens de persuasion, et peuvent répandre autant de variété que d'agrément dans le Style : mais ils ne portent que sur des ressemblances ou analogies, et par conséquent ils touchent de près à l'écueil que nous venons d'indiquer en parlant de l'induction.

L'accumulation des rapports qui se croisent ou s'attirent l'un l'autre, nous conduit quelquefois à des formes d'arguments plus compliqués que ceux que nous venons de voir ; c'est-à-dire, à des formes de raisonnements qui renferment un plus grand nombre de propositions, et les combinent autrement. Tel est celui que quelques personnes ont appellé *argument à cinq*

parties, espece de syllogisme, dans lequel les deux premieres propositions sont suivies chacune de ses preuves particulieres. Mais on conçoit que pour faire rentrer ces sortes d'arguments dans l'une ou l'autre des especes qui précedent, il ne faut que les simplifier, ou diviser; opération qui le plus souvent est très-facile, et sur laquelle par conséquent il seroit inutile de nous arrêter.

ARTICLE VI.

Du choix des Tons.

M. Marmontel est, je crois, le seul auteur françois qui nous ait parlé avec quelqu'étendue du TON d'un ouvrage; mais au lieu de définir le mot ou la chose, il ne s'est occupé qu'à recueillir sur ce sujet, quelques observations intéressantes et instructives, qu'il n'a jugé à propos de lier à aucun principe général. Le *ton*, selon lui, est le caractere de noblesse, de familiarité, de popularité du Style, et le degré d'élévation ou d'abaissement qu'on peut donner à l'élocution. Le *ton* de la tragédie, ajoute-t-il, est majestueux; celui de l'histoire est noble et simple; celui de la comédie est familier, et quelquefois populaire: il ajoute encore que le *ton* se dit aussi des autres caracteres que l'expression reçoit de la pensée, de l'image, et du sentiment, comme on le voit par le *ton* triste de l'élégie, par le *ton* galant du madrigal, par le *ton* léger de la plaisanterie, et par les *tons* pathétiques, sérieux, etc.

De ces notions de détail, M. Marmontel conclud que le Style peut avoir plusieurs *tons*, relativement aux sujets que l'on

traite ; et aux personnages qu'on fait parler ; et que de plus, dans un même ouvrage, le Style doit prendre sans détonner, différentes modulations ou nuances : enfin il remarque, que si les bienséances du Style sont ce qu'il y a, dans l'art d'écrire, de plus difficile et de plus nécessaire, c'est sur-tout dans ces rapports du *ton* aux sujets et aux personnes.

Pour rendre plus sensibles les idées qu'il nous présente sur cet objet, M. Marmontel nous parle ensuite du bon et du mauvais *ton* de la société. « Le *bon ton*, dit-il, est le naturel dans la politesse, la délicatesse dans la louange, la finesse dans la raillerie, la légéreté dans le badinage, la noblesse et la grace dans la galanterie, une liberté mesurée et décente dans le langage et les manieres, et par-dessus tout une attention imperceptible à distribuer à chacun, ce qui lui est dû de distinctions et d'égards. Le *bon ton* n'est originairement que le bon goût mis en pratique : mais par malheur, il y a des temps où le premier n'a presque plus rien de commun avec le second : les bienséances, qui sont les premieres regles du bon goût, ne sont pas toujours les regles du *bon ton* : car il y a des indécences qui sont du meilleur *ton* du monde. Ceux qui, parmi nous, ont le le mieux observé les bienséances du langage, et qui sont les vrais modeles des

graces

graces nobles, de l'élégance, de l'urbanité dans les écrits, sont Racine, Mmes. de Sévigné et de Maintenon, Hamilton, La Bruyere, et Voltaire, en ce qu'il a écrit à Paris avant sa vieillesse. Quant au *ton* qui convient à chacun des personnages qu'on met en scene, Moliere est le modele le plus parfait. C'est au reste à l'homme de lettres à juger si le ton de son siécle et du monde où il vit, est celui qu'il doit imiter. C'est pour s'être trompé sur ce point, que Voiture a gâté son Style; et c'est par une raison contraire, que Paschal a donné au sien, une bonté qui fixe tous les suffrages. »

Ces différentes observations de M. Marmontel sont précieuses à recueillir; mais il ne nous donne point le principe que nous cherchons, et qui nous est nécessaire pour lier à un système satisfaisant, tout ce qui concerne les *tons*. Forcés de chercher ce principe ailleurs, commençons par examiner le sens qu'on attache à ce même mot, quand on l'emploie dans d'autres arts... Les peintres appellent *ton*, le degré de vérité, d'éclat, de vigueur, ou d'intensité du coloris; ou bien l'accord général des couleurs d'un tableau entr'elles; ou bien encore l'espece de couleur, ou la sorte de nuance qui y domine. Ces différentes acceptions d'un même mot s'accordent en un point; c'est qu'elles tendent à caractériser le coloris d'un artiste ou d'un tableau.

En musique, le même mot se prend aussi en plusieurs sens : mais le plus remarquable, celui du moins qui se présente à l'esprit quand on parle de la totalité d'une pièce de musique, se rapporte au mode dans lequel cette piece a été composée, et sert à indiquer par-là le caractere particulier de la piece ou du compositeur.

On voit que nous ne parlons point ici du sens primitif du mot *ton ;* soit qu'on le renferme dans l'idée de force, d'énergie, et d'intensité qu'il nous présente, lorsqu'on dit, *donner ou rendre du ton aux nerfs, ou aux fibres ;* soit qu'on le place dans l'idée d'inflexion ou d'accent particulier de la voix, non-seulement en ce qui concerne l'élévation ou l'abaissement des sons que l'on profere, mais sur-tout en ce qui dénote la passion ou la disposition intérieure de celui qui se fait entendre. Le *ton*, en ce dernier cas, se distingue du *son* de la voix, qui se dit spécialement de l'effet ordinaire et habituel des organes, quand on parle d'une personne, et des éléments particuliers des mots, quand on parle d'une langue. Nous évitons d'entrer plus avant dans cette discussion, parce qu'elle nous éloigneroit trop de notre sujet, auquel elle est étrangere et inutile. Ainsi, nous nous bornons à observer d'abord, que si l'on s'arrête à la comparaison de la littérature avec la peinture et la musique, on dira que

le *ton* est en matiere de Style, comme le mode d'un ouvrage ; ou si l'on veut, qu'il en est comme la couleur dominante, celle avec laquelle on doit faire accorder toutes les autres, ou même celle dont toutes les autres ne sont en général que des nuances ou dégradations, en prenant ce dernier terme dans le sens que les peintres y attachent le plus communément, lorsqu'ils parlent de l'art de nuancer les couleurs.

Si ces notions ont quelque justesse, nous en concluerons qu'en littérature, le ton caractérise le Style ; et comme ici tout consiste, au lieu de couleurs ou de chant, dans les pensées, les sentiments, les distributions, les liaisons, les expressions, les tours ; et que par conséquent le caractere d'un ouvrage littéraire ne peut résulter que de l'accord de ces divers éléments entr'eux ; nous établirons comme conséquences ultérieures, que toutes les parties du Style doivent concourir à former le *ton* d'un ouvrage ; que s'il n'y a point d'accord entre ces parties, il n'y a point d'accord ou d'unité dans le *ton* ; ce qui ne peut que rendre le Style infiniment vicieux, ou essentiellement nul ; que par-tout où se trouve l'accord dont il s'agit, le Style a un *ton* soutenu, et un caractere propre, qui, bon ou mauvais, sert à le distinguer ; et qu'enfin le *ton* regne nécessairement et au moins sur une certaine étendue de l'ou-

vrage, considéré dans la suite et la forme de ses détails, et non dans la réunion et l'arrangement, ou même la forme de ses masses.

Cette derniere distinction nous montre en effet en quoi different entr'eux le *ton* et le *genre* d'un ouvrage : tous les deux caractérisent, parce qu'ils consistent tous deux dans une forme particuliere, remarquable, et spécifique : mais le *genre* prescrit la forme que l'on doit donner aux parties majeures ou aux masses ; et le *ton* résulte de la forme que l'on donne aux parties de détail. Le *genre* indique quelle route on doit prendre, et le *ton* de quelle maniere on y marche : Telle est l'affinité qui les rapproche, mais sans jamais les confondre : l'un conduit pour l'ordinaire à l'autre ; mais ils ne deviennent jamais une même chose.

Aussi doit-on convenir d'une part, que chaque ouvrage doit, s'il n'est pas absurde et monstrueux, appartenir à un genre quel qu'il soit, et avoir un *ton* qui le caractérise, puisque chaque ouvrage se compose nécessairement de parties majeures et de détails, qui ne peuvent naturellement se produire que sous une forme quelle qu'elle soit ; et de l'autre part, qu'il n'est pas néanmoins absolument rare, de trouver des ouvrages dont le *genre* provienne de certaines causes ou qualités, et le *ton*, de qualités ou causes

toutes différentes ; parce que, si rien ne semble pouvoir exister sans avoir un caractere qui le constitue et serve à le distinguer, et sans avoir une forme déterminée dans ses masses et dans ses détails ; il n'en est pas moins vrai que l'on peut, à la rigueur, marcher gravement dans un chemin semé de roses, et courir légérement et gaiement sur une route étroite et pénible ; c'est-à-dire, que les masses peuvent annoncer et prescrire pour tout l'ouvrage, une certaine forme, et les détails en donner réellement une autre. Ce n'est pas sans doute dans les ouvrages qui méritent de nous servir de modeles, que l'on appercevra en général, cette derniere bigarrure : mais nous parlons en ce moment, de ce qui est possible à la rigueur et selon la nature des choses, et non de ce que le bon goût exige.

De plus, on observera de même, que si toute épithete du Style, qui est propre à désigner un *genre*, est également propre à désigner un *ton* en général, il y a d'autres épithetes qui suffisent pour caractériser un *ton*, et néanmoins ne peuvent caractériser un *genre ;* en effet, les masses influent nécessairement, sinon sur la totalité des détails, du moins sur ceux qui sont plus inhérents au sujet, et dès-lors plus importants et plus remarquables, au lieu que plusieurs autres détails moins essentiels à

l'ouvrage, et considérés isolément, n'ont souvent aucune influence sensible sur les masses, quoique l'on en puisse faire un usage plus ou moins fréquent : la forme donnée aux masses n'étant en grande partie et pour l'ordinaire, qu'un résultat de la forme donnée aux principaux détails, il semble que l'on ne puisse introduire dans la premiere une différence bien réelle, sans exiger dans la seconde des différences proportionnées et correspondantes : mais quelquefois néanmoins, mille détails passagers ou accidentels, ou extérieurs au sujet, ou même étrangers et peu importants, peuvent jetter dans la seconde forme, des variations qui ne changent point la premiere. Il ne doit donc point y avoir ici une réciprocité générale et nécessaire. C'est que le *genre* et le *ton* naissent du caractere, chacun sous le rapport qui les concerne ; que ce caractere naît à son tour des qualités de l'objet ; et que celles-ci, toujours assez sensibles pour être remarquées, ne sont pas toutes de la même importance.

Une *qualité*, disent les lexicographes, est dans un objet quel qu'il soit, ce qui fait qu'il est tel ou tel... Cette définition est vague comme l'idée de la chose que l'on veut définir. Ce qu'il importe le plus d'y ajouter, c'est que, 1°. ce sont les qualités d'un objet qui, comme autant

de traits particuliers, constituent par leur réunion la nature de cet objet : 2°. que les unes sont communes à plusieurs objets, et que les autres sont particulieres et plus caractéristiques : 3°. et que bien qu'elles appartiennent toutes à leur objet, elles n'y sont pas également essentielles, vu qu'elles proviennent les unes de l'objet lui-même, et les autres de causes extérieures, étrangeres, ou accidentelles.

Ces développements, et ceux que l'on pourroit encore y ajouter, nous confirment dans l'opinion que le *ton du Style* résulte uniquement de la forme particuliere et caractéristique que l'on donne aux détails de l'ouvrage.

Trois questions aussi curieuses qu'intéressantes se présentent ici, et sollicitent une égale attention de notre part; la premiere, quelles sont les qualités du Style qui sont assez importantes pour avoir la prérogative de caractériser les ouvrages, et de constituer chacune un *ton* différent? La seconde, quelles sont les qualités du Style qui n'étant que des éléments secondaires, peuvent néanmoins déja servir à désigner leur objet, c'est-à-dire, le Style, mais ne peuvent à elles seules en former ou en désigner le *ton*? La troisieme, comment et jusqu'à quel point est-il vrai que la perfection ou la bonté du Style exige l'unité de *ton* dans un même ouvrage?

Ire. QUESTION.

Quelles sont les qualités du Style qui peuvent constituer chacune un TON particulier ?

CES qualités sont celles qui, en général, se manifestent et se soutiennent dans tous les éléments du Style, et qui sont essentielles, intrinseques, et enfin spécifiques. Quelques développements justifieront cette réponse....

1°. L'auteur des principes du Style fait consister le *ton* dans la convenance du Style avec le sujet. Il y a de l'inexactitude dans cette définition : car le sujet le plus sacré peut être traité d'une maniere toute profane ; et le sujet le plus grave d'une maniere gaie ou même burlesque ; et alors, il y a évidemment disconvenance entre le sujet et les *tons*. Cet auteur et ceux qui ont commis la même erreur, n'ont sans doute jugé ainsi, qu'en supposant que les sujets sont toujours traités de la maniere la plus analogue à la nature des choses qu'ils renferment ; maniere qui embrasse nécessairement la forme des détails aussi-bien que celle des masses : ce n'est en effet que de cette sorte, et dans cette supposition, que le *ton philosophique*, par exemple, est le vrai *ton* des livres

qui ont pour objet quelque branche de la philosophie ; que le *ton pastoral* est le *ton* naturel des descriptions de la vie champêtre ; que le *ton dogmatique* est celui des écrits où l'on donne des préceptes et où l'on intime à quelqu'un des ordres précis et séveres ; et le *ton didactique* celui des ouvrages où l'on expose, développe, et prouve les principes d'une science, ou bien les regles de l'un des arts libéraux ou mécaniques.

Sous ce premier point de vue, nous avons autant de tons différents que nous comptons d'especes ou de classes de sujets à traiter ; et l'on sent qu'il est facile d'en porter l'énumération fort loin, sans même s'abandonner au génie analytique qui divise et sous-divise à l'infini. En effet, la maniere la plus naturelle ou la plus analogue de traiter un sujet, doit varier selon toutes les sortes d'êtres physiques ou abstraits qu'il embrasse ; et il doit en résulter pour chaque ordre de choses, une forme qui étant à peu près reconnue la plus convenable, finit par faire loi pour tous les ouvrages de la même classe. Nous verrons ailleurs que nous devons également à cette premiere source, un grand nombre de nos genres en littérature ; genres que nous désignons par les mêmes mots que les tons qui y correspondent.

2°. Le *ton* ou le caractere d'un ouvrage,

se tire encore du but que l'on se propose en traitant un sujet. C'est que pour atteindre à ce but, on est obligé de se tracer une marche, et de prendre une forme qui sans contrarier la nature des choses, les plie néanmoins autant qu'il le faut, pour les tourner ou diriger vers ce même but que l'on a choisi. Ces différentes formes varient selon la diversité des buts, combinés avec la nature des sujets; et comme en littérature, cette combinaison peut être très-diversifiée, on ne doit pas être surpris d'avoir à distinguer une si grande quantité de ces formes qui donnent chacune un *ton* particulier, parce qu'elles déterminent la maniere de présenter successivement tous les détails.

Prenons pour exemple, un point de morale que nous livrions successivement à des auteurs de différentes classes. . . L'historien l'environnera de mille faits remarquables, propres à l'étayer ou à l'éclaircir; et il nous le présentera ensuite sur le *ton de l'histoire*, s'il n'a que des récits à suivre; et sur le *ton de la dissertation*, s'il raisonne sur les faits, plutôt qu'il ne les raconte. Si nous le remettons à l'instituteur de la jeunesse, ce sujet restant toujours le même, prendra le *ton de l'école* : Il aura le *ton de la chaire*, s'il est confié à un prédicateur attentif à nourrir la piété de son auditoire; et s'il est déposé entre les mains

d'un philosophe accoutumé à tout approfondir, il aura sous sa plume le *ton* noble et imposant de la philosophie. Mais si ce point de morale peut devenir l'appui le plus solide du bon droit d'un citoyen, dans une discussion litigieuse, l'avocat habile qui ne manquera pas de s'en saisir, et d'y attacher, pour ainsi dire, de toutes parts la cause qu'il sera chargé de défendre, développera la même doctrine que les précédents, sans quitter le *ton du barreau*. Et si c'est un poëte qui s'en empare, mais qui ne veuille que couronner des fleurs du bel-esprit, les sujets les plus graves, et chasser la sagesse de son trône, pour y faire asseoir la folie! et si c'est un auteur dramatique, qui transforme le précepte en action, et consulte, pour nous le retracer, Thalie ou Melpomene! combien de *tons* ces buts si divers ne donneront-ils pas à ce sujet toujours le même? Interrogez Bossuet, Montaigne ou Buffon, Montesquieu, Horace, et Racine, sur cette vérité si triviale, que *l'homme meurt à tout âge*. Bossuet n'y appercevra que la profondeur des desseins cachés de la Divinité : Montaigne et Buffon n'y verront que l'effet préparé des causes physiques : Montesquieu y découvrira la nécessité de plusieurs loix importantes dans l'ordre social : Horace se bornera à en conclure qu'il faut se hâter de jouir du présent : et le tendre

Racine fera dire à de jeunes vierges. . .

« Hélas ! si jeune encore ,
» Par quel crime ai-je pu mériter mon malheur ?
» Je tomberai comme une fleur
» Qui n'a vu qu'une aurore ! »

Toutes ces diverses formes, que la différence du but fait donner à un même sujet, produisent le double effet de nous fournir un nombre indéfini de *genres* et de *tons*, essentiellement et sensiblement distincts; de maniere que sous ce point de vue, nous avons encore autant de *tons* que de *genres*; et que la correspondance et l'affinité qui se trouvent entr'eux dans chaque classe, font désigner les uns par les mêmes expressions qui servent à désigner les autres.

3°. Le *ton* d'un ouvrage provient aussi assez souvent des talents et du goût de l'auteur, sur-tout quand, à cet égard, il se distingue de la foule par des traits remarquables qui lui sont propres et personnels, et qui influent d'une maniere sensible et directe, sur la forme de tous les détails de l'ouvrage. Les formes particulieres que ce nouveau point de vue nous offre, sont comme autant de sous-divisions de celles que nous devons aux sujets et aux buts : mais cependant, elles en different assez pour en paroître indé-

pendantes à quelques égards. Les *tons* qu'elles produisent, se désignent ordinairement par les noms des auteurs qui ont créé ces formes, et qui sont devenus des modeles pour ces *tons* particuliers. On conçoit combien il est possible qu'ils se multiplient d'époque en époque; soit que l'on veuille caractériser par quelques traits remarquables, tous les écrivains d'un même pays ou d'un même siècle; soit que l'on se borne aux écrivains d'une même classe, secte, cathégorie, ou corporation; soit que l'on s'arrête aux individus. C'est ainsi que l'on nous parle, 1°. du *ton oriental*, du *ton asiatique*, du *ton attique*, du *ton laconique*, du *ton des auteurs de la belle latinité*, du *ton des écrivains des siècles barbares*, etc.; 2°. du *ton académique*, du *ton des auteurs de Port-Royal*, du *ton des peres bénédictins*, etc.; 3°. du *ton cicéronien*, du *ton anacréontique*, du *ton de Lucain*, du *ton de Chaulieu*, etc.

Lorsque nous avons ci-dessus parlé des différents genres, il a été facile d'appercevoir que naturellement on divise et on multiplie les *tons* selon les especes ou sous-divisions de ces mêmes genres. Ainsi le genre épistolaire nous donne en général un *ton* qui, sans dépouiller ses qualités distinctives les plus essentielles, devient néanmoins autre pour les lettres de céré-

monies, et autre pour les lettres d'affaires, ou pour les lettres de compliments, ou pour celles de correspondance et d'amitié. Eh bien, dans chacune de ces especes, le nombre des *tons* s'accroît encore selon la diversité des talents des écrivains qui servent de modeles, ou que même on doit craindre d'imiter; si bien que l'on nous parle journellement, non-seulement du *ton* épistolaire, non-seulement du *ton* sérieux, familier, ou cérémoniel; mais même du *ton* de Balzac, de celui de Voiture, de ceux de Mme. de Sévigné, et de Mme. de Maintenon, de M^r^. de Bussy, etc.

4°. Le *ton* d'un ouvrage provient encore de la maniere de présenter les pensées principales ou plus saillantes; lorsque cette maniere domine sensiblement, et conduit à des tournures souvent répétées, d'où naît dans les détails, une forme particuliere qui frappe le lecteur. On peut citer ici le *ton* naturel, le *ton* décent, sérieux, austere, noble, élevé, etc.; les *tons* malin, plaisant, goguenard, grivois, libertin, et une infinité d'autres semblables. Cette nouvelle classe nous ramene souvent aux *tons* des classes précédentes, et sur-tout de celles qui tiennent aux différents genres: cependant il seroit possible d'établir quelques différences remarquables entre les uns et les autres: car les tons qui tiennent aux genres, dépendent le plus souvent de

la nature du sujet que l'on traite; et ceux dont il s'agit ici, dépendent beaucoup plus de l'humeur, du caractere, ou même des habitudes de l'écrivain; et il arrive trop fréquemment, comme on peut en juger par tant de mauvais ouvrages, que nos dispositions naturelles ou habituelles nous entraînent forcément loin du terme que nous avons en vue. N'est-ce pas ainsi, par exemple, que Lachaussée, qui vouloit être comique, n'a jamais été que larmoyant? N'est-ce pas à cette contrariété, que nous devons tant de mauvais plaisants qui ne pensent qu'à se rendre agréables, et tant de néologues qui ne visent qu'à passer pour ingénieux, etc. ?

5°. Le *ton* d'un ouvrage résulte souvent encore de l'espece particuliere des sentiments que l'on veut inspirer à ses lecteurs, lorsque cette intention de l'écrivain étend son influence sur toutes les parties élémentaires du Style, et en détermine la forme : c'est à cette classe que l'on doit rapporter les *tons* passionné ou froid, tendre ou fade, doux ou doucereux, pathétique et véhément, ou affecté, et le nombre presqu'incalculable de ceux que nous pourrions ajouter à ceux-ci : car chaque passion, que dis-je ? chaque degré bien distinct dans une même passion, a son ton propre et caractéristique. On pensera peut-être encore que cette derniere

classe peut se fondre dans celles qui précedent : mais nous réfuterions cette objection par l'observation déja faite à l'article quatrieme.

2me. QUESTION.

Quelles sont les qualités du Style qui ne peuvent à elles seules former ou désigner un TON ?

CES qualités sont celles qui, ainsi qu'on va le voir par les développements qui suivent, ne caractérisent aucune espece de Style, parce qu'elles sont communes à tous, ou parce qu'elles ne portent que sur quelques parties seulement, ou parce qu'elles ne sont qu'extérieures au fond de l'ouvrage, et qu'en un mot elles sont étrangeres ou indifférentes aux diverses formes des détails.

1°. Les qualités du Style qui ne tiennent qu'à l'euphonie, le constituent déja tel ou tel ; et des-lors elles nous fournissent des désignations propres à le faire distinguer et reconnoître sous ce point de vue ; mais ces mêmes qualités sont entiérement étrangeres au sujet : ce n'est qu'indirectement et de loin, qu'elles peuvent influer sur le but ; enfin, elles sont comme extérieures à l'ouvrage et au Style, dont elles ne peuvent par conséquent ni tracer la forme, ni

déterminer

déterminer le caractere. Elles ne peuvent donc jamais en constituer ou désigner le *ton*, non plus que le *genre*. On dit bien un *Style* sonore, mélodieux, nombreux, harmonieux, raboteux, etc. Mais jamais on n'a pu dire un *ton*, ou un *genre* raboteux, sonore, mélodieux, etc. En effet, ces qualités du Style nous paroissent concomitantes, plutôt qu'inhérentes à leur objet. Il nous semble qu'elles existent autant dans l'oreille de celui qui écoute, ou sur les levres de celui qui parle, que dans la contexture des mots : il nous semble sur-tout qu'elles ne frappent que sur les organes extérieurs. Il est vrai du moins qu'elles sont comme indifférentes à la valeur et à la signification des termes dont elles n'affectent, pour ainsi dire, que le matériel.

On pourroit nous opposer ici quelques exemples qui paroissent faire exception, mais qui n'ont cette apparence que parce qu'on les désigne par des termes *homonymes* : tel est le mot *dur*, qui, appliqué au Style, signifie quelquefois des sons désagréables à entendre, parce qu'ils sont pénibles à prononcer; et quelquefois des choses désagréables à entendre, parce qu'elles sont propres à humilier et à mortifier, telles que des reproches, des menaces, des commandements énoncés sans ménagement et sans adoucissement : dans le premier de ces deux sens, le mot *dur*

ne désigne jamais ni *ton* ni *genre* : ce n'est que dans le second sens, qu'il a la prérogative de désigner, non un genre, mais un *ton* très-distinct, qui appartient à la quatrieme classe indiquée ci-dessus.

2°. Les qualités du Style qui ne concernent que l'emploi rare ou fréquent que l'auteur fait des figures, et sur-tout des tropes ou des images, le constituent tel ou tel sous ce rapport particulier, et servent dès-lors à le distinguer, lorsque cet emploi produit sur le lecteur un effet sensible : mais ces mêmes qualités sont indépendantes des autres éléments du Style, desquels elles ne reçoivent, et sur lesquels elles n'exercent aucune sorte d'influence ; elles sont, en un mot, tellement concentrées dans l'expression, qu'elles paroissent hors de l'objet auquel elles ne servent que de vêtement ; aussi ne peuvent-elles jamais désigner la forme, le caractere intrinseque, ou le ton d'aucun ouvrage : l'on dit bien le *Style* fleuri, figuré, brillant, métaphorique, hyperbolique, terne, etc. Mais on ne peut point appliquer les mêmes épithetes, comme caractéristiques, aux mots *ton*, ou *genre*.

3°. Les qualités du Style qui proviennent des défauts que l'auteur a malgré lui, ou sans le savoir, sont trop communément aussi sensibles qu'il le faut pour pouvoir distinguer à cet égard, le Style de l'un

d'avec le Style de l'autre : mais il y a un grand nombre de ces mêmes qualités qui n'ont aucun rapport intrinseque ou direct avec le sujet, les pensées, le but de l'ouvrage, et les sentiments auxquels cet ouvrage devroit ou pourroit nous conduire : ces qualités naissent uniquement des vices de l'auteur, de son mauvais goût, de la pénurie de son esprit, de la sécheresse de son cœur, de la mauvaise conformation de ses organes, de la foiblesse de ses moyens en un mot, ou de ses habitudes perverses : tout y est à lui ; rien n'y appartient à la matiere qu'il traite, au genre qu'il adopte, à la langue qu'il employe, ou au but qu'il se propose : il n'y a donc le plus souvent, entre les défauts dont il s'agit et ces différents objets, aucune liaison, aucune dépendance naturelle : les qualités qui dans les écrits recelent les premiers et en résultent, peuvent donc bien désigner le Style de tel ou tel auteur ; mais ne peuvent que rarement désigner un ton ou un genre : ces défauts se manifestent sans doute dans les détails ; mais ils en attaquent plutôt le fonds que la forme ; et lorsqu'ils paroissent décider de la forme elle-même, ce n'est pour l'ordinaire que comme causes indirectes et étrangeres au sujet et à l'ouvrage : ils ne nous montrent que l'auteur ; et ils nous le montrent comme vicieux et incorrigible. M'objectera-t-on que si l'on

qualifie le Style de quelques auteurs par des défauts qui leur sont particuliers, on qualifie de même le Style de plusieurs autres par des beautés qui ne leur sont pas moins propres ; et que les termes qui expriment ces beautés, désignent aussi des *tons ?* J'avouerai que le Style des auteurs malheureux dont je parle ici, n'est pas plus à eux que celui de Bossuet ou de Voltaire n'est à l'ancien évêque de Meaux, ou au patriarche de Ferney : mais les beautés de ceux-ci, naissent en même temps de la nature des choses et du génie des auteurs ; au-lieu que ceux-là ne puisent leurs défauts qu'en eux-mêmes ; ainsi, les unes tiennent souvent à la forme des détails, et par conséquent aux *tons*, avec lesquels les autres ne peuvent que rarement avoir un rapport direct et soutenu : aussi ne comprenons-nous pas ici tous les défauts, tellement personnels, que ce n'est que malgré eux ou sans le savoir, que les auteurs les ont : nous n'y comprenons pas ceux qui influent directement et sensiblement sur la forme des principaux détails, non plus que les défauts consentis ou recherchés, qui souvent touchent de plus près à la matiere même et aux éléments réunis du Style. On peut juger, au reste, des qualités dont nous parlons ici, et de la justesse de nos remarques, par les mots forcé, enflé, enluminé, bruyant, bouffi, ver-

beux, diffus, confus, obscur, incohérent, embarrassé, entortillé, amphigourique, indigeste, pénible, traînant, lâche, énervé, efflanqué, pauvre, grêle, barriolé, et tant d'autres semblables, qui désignent autant de vices du Style, et ne désignent ni genres ni tons.

4°. Les qualités du Style, qui expriment des perfections que l'on a le droit d'exiger également dans tous les Styles, ou du moins dans un grand nombre de Styles différents, ne peuvent point encore fonder de *tons*. Les mots qui servent à les dénommer, ne spécifient les Styles que par opposition aux défauts qu'elles excluent, ou par indication des avantages qu'elles nous procurent; mais on n'y apperçoit rien d'assez caractéristique relativement à la forme des masses ou même des détails: ce sont des qualités qui peuvent désigner le Style, parce qu'elles sont très-réelles et très-sensibles; et qui néanmoins ne peuvent désigner aucun *ton*, parce qu'elles sont communes et ne sauroient par conséquent faire distinguer les especes les unes d'avec les autres: elles ne donnent point aux détails une forme qui soit distincte, propre, et particuliere. La correction du Style, par exemple, est une qualité que l'on exige dans tous les ouvrages littéraires: elle est donc commune à tous les Styles, et n'en spécifie aucun; et voilà

pourquoi on ne dit point avoir un *ton* ou suivre un *genre correct ;* à cette épithete, on peut ajouter les adjectifs, clair, élégant, châtié, périodique, coupé, nourri, nerveux, précis, net, fort, énergique, expressif, rapide, serré, profond, riche, frais, limé, facile, limpide, délicat, fin, ingénieux, piquant, et mille autres encore.

Dédommageons-nous par quelques nouveaux exemples, de la sécheresse inévitable de cette discussion...

La qualité qui rend le Style *sublime*, ne provient que de détails isolés et épars, qui ne tiennent point au tout, et dont le mérite est indépendant en quelque sorte, et de ce qui précede, et de ce qui suit : au moins est-il vrai que le *sublime* tient plus au fond des idées ou des sentiments qu'à la forme ; et qu'en tout cas, ce n'est qu'un détail étranger à la forme de tous les autres détails de l'ouvrage où on le place. Comme néanmoins il peut se reproduire plus ou moins souvent, on dit fort bien le *Style sublime* : mais est-il permis de dire le *ton* on le *genre sublime ?* La noblesse du Style au contraire suppose une certaine dignité ou élévation également répandue par-tout ; et aussi sensiblement maintenue dans la marche, l'ordre, les tours, et les expressions de l'ouvrage, que dans le fond des pensées et des sentiments ; on dit donc aussi-bien,

le *ton* et le *genre noble*, que le *Style noble*.

Nous dirons de la *bassesse* du Style ce que nous venons de dire de la noblesse : le Style est bas, en ce qu'on y voit tout-à-la-fois et en même temps, des idées triviales, des sentiments abjects, des tours et des termes ignobles ; et l'on dit le *ton bas*, aussi-bien que le *Style bas*.

De même la qualité du Style qui le rend *doucereux*, résulte également des expressions, des tours, des pensées, et des sentiments : c'est une *douceur* affectée et recherchée, que les bons principes condamnent parce qu'elle n'est fondée ni sur les circonstances, ni sur la nature des choses, et qu'on n'en peut découvrir la cause que dans la bassesse, la fausseté, et la servilité de celui qui parle : mais ce vice n'en pénetre pas moins dans toutes les parties de l'ouvrage qu'il dégrade ; toutes ces parties en portent l'empreinte : elle influe donc essentiellement sur la forme des détails : aussi dit-on le *Style* et le *ton doucereux*, quoiqu'on ne puisse dire le *genre doucereux* que très-improprement. Si nous examinons les Styles *passionné* et *ardent*, nous verrons encore que le premier est tout entier dans la forme des choses, c'est-à-dire, dans la maniere de les concevoir, de les arranger, et de les exprimer ; au lieu que le second, loin de

provenir de la nature ou du degré de la passion considérée en elle-même, n'est que l'effet du caractere de l'écrivain : s'il marque de la chaleur aussi-bien que le Style passionné ; c'est avec cette différence qu'il ne la reçoit que de la vivacité, de l'impatience, de l'instance, et du zele qui caractérisent l'auteur : s'il détermine le choix de l'ordre, et sur-tout celui des tours et des expressions, il n'a cependant qu'un rapport très-éloigné ou très-rare avec le fond du sujet, et le choix des pensées : aussi ne dit-on point le *ton ardent* comme on dit le *ton passionné*.

Nous avons déja observé que cette matiere nous offre des termes homonymes : par malheur le nombre en est très-grand ; et ce n'est pas ce qui jette le moins de confusion et d'embarras dans le développement des principes. Quelquefois, par exemple, il suffit pour que le *Style* soit réputé *coulant*, que les tours paroissent naître des pensées elles-mêmes, et que les expressions se liant avec facilité les unes aux autres, semblent avoir été conçues ou trouvées avec les idées ; quels que soient d'ailleurs le choix et l'ordre de ces idées ou pensées : quelquefois au contraire, on exige sur-tout que les idées et les sentiments soient naturels et bien placés, et qu'ils s'acheminent sans peine et comme d'eux-mêmes les uns vers les autres. Sou-

vent aussi, on réunit toutes ces conditions, et l'on demande que rien ne soit recherché dans l'ouvrage dont on veut rendre le *Style coulant*; que l'ordre s'y établisse partout sans effort; que tout y soit aisé, la marche douce, la succession des parties sans embarras et sans secousses, et le mouvement sans rallentissement et sans accélération; tel qu'on voit sur un terrain uni, les eaux d'un fleuve rouler, non par flots, mais dans une continuité toujours égale et soutenue. Cette expression, le *Style coulant*, est donc du nombre de celles qu'on ne devroit point employer sans les définir. Pour l'ordinaire, elle a un rapport direct et prochain avec l'ensemble et les principaux éléments du discours: elle devroit donc fonder un caractere spécial, et donner lieu à un *ton* particulier: mais c'est une qualité que l'on a droit d'exiger de tous les écrivains, et dans tous les ouvrages: elle ne peut donc pas former un mode distinct. C'est une sorte de perfection que l'on regarde comme devant appartenir à tous les Styles, semblables à ces traits réguliers, mais communs à tous les visages, qui ne peuvent à eux seuls caractériser une physionomie: on ne doit donc jamais dire, un *ton coulant*.

Tous ces détails au reste, et ceux que chacun de nous pourroit y ajouter encore, ne doivent tendre qu'à bien faire connoître

quelle est précisément dans un ouvrage, l'espece de forme ou de caractere que l'on appelle *ton ;* combien il importe de choisir celui qui convient le mieux ; par quels procédes on peut y parvenir et s'y maintenir ; et jusqu'où on peut en varier les nuances sans l'altérer, comme le dit M. Marmontel ; ou mieux, en quoi consiste la prétendue unité de *ton* que l'auteur doit maintenir dans tout son ouvrage.

3me. QUESTION.

Comment et jusqu'à quel point est-il vrai que la perfection ou la bonté du Style exige l'unité de TON dans un même ouvrage ?

Nous avons divisé les tons en quatre classes principales ;

1°. La classe de ceux qui résultent de la nature du sujet.

2°. La classe de ceux qui naissent du but que l'on se propose.

3°. La classe de ceux qui proviennent des qualités ou talents de l'auteur ;

Et 4°. la classe de ceux qui tiennent aux sentiments que l'on veut inspirer. Il en est une cinquieme que nous ne rappellons point ici, parce qu'elle peut rentrer dans la premiere ou dans la quatrieme : c'est celle qui tient à la maniere de présenter

les pensées principales ou plus saillantes.

Nous avons vu que dans chacune de ces quatre classes, on peut compter un très-grand nombre de *tons* différents et plus ou moins distincts, selon la différence qui se remarque dans la forme des détails. Ajoutons ici deux choses que le lecteur a déja dû observer ou sentir ; l'une, que chaque degré ou nuance de plus ou de moins dans les formes, change le caractere, et donne par conséquent un autre *ton ;* et l'autre, que tous les *tons* qui composent une même classe, forment entr'eux une suite progressive, ou une échelle ascendante ou descendante, dans laquelle il faut bien distinguer les points ou échelons contigus ou proches voisins, d'avec les points ou échelons éloignés, et, pour ainsi dire, extrêmes.

Nous conclurons de ces observations fondamentales, que l'on risque de ne pas s'entendre soi-même, ou de donner des erreurs pour des vérités, lorsqu'on dit qu'il faut varier le *ton* qu'on a pris, mais qu'il ne faut point le changer. Nous conclurons encore que pour *varier son ton*, conformément aux principes du bon goût, il faut, ou bien soumettre en même temps son ouvrage à plusieurs *tons* concordants entr'eux et accumulés ensemble, ou bien, le soumettre dans ses diverses parties, à plusieurs *tons* analogues et sympathiques,

qui se succedent les uns aux autres.

Nous avons donc à rechercher, 1°. jusqu'à quel point il est permis, ou même utile, d'accumuler en même temps dans un ouvrage, plusieurs *tons* de classes différentes; et 2°. jusqu'à quel point il est permis, ou même utile de passer successivement dans un même ouvrage, d'un *ton* à d'autres *tons* de la même classe.

Pour parvenir à une solution claire, satisfaisante, et facile de ces différents points de discussion, je la cherche dans l'examen de quelque ouvrage célebre, dans le Télémaque de Fénélon, par exemple. La premiere chose que je me rappelle, 1°. c'est que le fond de cet ouvrage est un récit: histoire ou roman, c'est principalement et par-tout un exposé de faits particuliers et plus ou moins importants. Je me rappelle, 2°. que cependant l'auteur ne se borne pas au récit des actions; qu'il embrasse au contraire avec soin les causes et les motifs qui les ont amenées, ainsi que les effets qui en ont résulté, et les considérations qui peuvent nous les faire approuver ou condamner, et que tous ces détails concernent uniquement ou principalement les vertus privées et publiques, les grands intérêts des souverains et des nations, en un mot, l'art et la pratique du gouvernement, ou la philosophie morale et politique: 3°. je vois que Fénélon

n'a entrepris ce grand ouvrage ; que pour établir les bases des sociétés bien ordonnées, et répandre la connoissance des vrais moyens d'assurer le bonheur des individus et la prospérité commune ; et que c'est dans cette vue, et afin de s'attirer plus de lecteurs, et de les attacher plus fortement aux vérités dont il vouloit les instruire et les persuader, qu'il a rendu son ouvrage aussi agréable qu'il l'a pu : 4°. je vois que cet auteur, jaloux de ne point dégrader son sujet, et voulant au contraire en faire ressortir toute la dignité, et s'élever en même temps au niveau des personnages qu'il mettoit en scene, et de ceux qu'il vouloit instruire, a su par-tout employer un langage digne des Dieux, et propre à plaire aux chefs des nations : 5°. je vois que nourri de la lecture et de l'étude des plus parfaits modeles de l'antiquité, il en a fondu les connoissances, les richesses, et le goût dans son livre, avec d'autant plus de fidélité, qu'il avoit reçu lui-même de la Nature, les qualités les plus précieuses de l'esprit : 6°. je vois encore qu'il y a fondu de même, et presque à chaque page, l'active et touchante sensibilité, la bienfaisance simple, naturelle, et généreuse, en un mot, toutes les vertus douces et énergiques qui formoient son caractere : 7°. je vois enfin, qu'il a su ménager les circonstances délicates où il se trouvoit,

de maniere à n'oublier jamais ce qu'il pouvoit devoir aux convenances, et ce que la prudence pouvoit lui prescrire de plus sage, et néanmoins n'affoiblir en rien l'impression salutaire et durable des grandes leçons qu'il donnoit aux hommes puissants.

Il est donc démontré à mes yeux, que le Télémaque nous offre tout-à-la-fois, le ton de l'histoire, le ton philosophique, le ton persuasif, le ton noble et même poétique, le ton de la belle antiquité, le ton animé, touchant, et même passionné, et tant d'autres encore qu'il a si heureusement accumulés et réunis ensemble, qu'il semble n'en avoir fait qu'un seul et même *ton* que l'on désignera toujours quand on dira le *ton de Fénélon*.

En donnant la même attention à d'autres ouvrages également célebres, il me semble appercevoir que l'on ne peut se dispenser, au moins dans les ouvrages bien écrits, de réunir en un seul ton général, des tons particuliers tirés des différentes classes que nous avons indiquées; puisque dans chaque ouvrage on montre un sujet, en même temps que l'on tend à un but, et que de plus, l'auteur ne peut pas s'empêcher d'y mettre par-tout son empreinte, et celle des sentiments qui l'occupent.

Il me semble appercevoir de même, que dans chaque classe, on ne doit varier son *ton* qu'en passant aux tons contigus ou

voisins. On va du sérieux au grave, du ton grave au ton sévere, et du ton sévere au ton austere. On va de même du ton léger au ton badin, gai, plaisant, et folâtre. Moliere est comique dans toutes ses pieces : mais il n'a pas une pièce, et même pas une scene un peu longue, où le comique soit toujours égal. Dans Racine, Phedre n'est pas toujours abandonnée à son délire, ou Hermione à ses fureurs : on reproche à Zamore dans Alzire, une violence trop soutenue : il débute presque sur le ton qu'il conserve dans toute la suite de la piece; sur quoi il faut observer, qu'en traitant les passions, ne pas aller en croissant, c'est s'affoiblir; ne plus monter, c'est descendre.

Donc on peut, et même selon l'intérêt de l'ouvrage, on doit autant que le sujet et le but le comportent ou le demandent, parcourir successivement dans chaque classe, les *tons* qui se suivent. Il n'y a ici que trois précautions à prendre; (*) la premiere de ne point aller en général d'un ton à l'autre par saut, et sans passer par les intermédiaires; la seconde, de ne point suivre la ligne ou série des tons

(*) Les regles les plus importantes ont encore des exceptions. Ici, par exemple, il est essentiel de remarquer que dans les dialogues, le *ton* d'un interlocuteur peut très-bien ne devoir jamais se rap-

déterminer

jusqu'à en employer qui soient contraires à l'intérêt de l'ouvrage ; et la troisieme, de ne point réunir les termes extrêmes d'une même série. Il est essentiel de bien distinguer les *tons amis*, si j'ose m'exprimer ainsi, et les *tons inconciliables* : c'est la distinction que les peintres font entre les couleurs. Les tons inconciliables sont ceux qui se combattent, se heurtent, se contrarient, se détruisent, ou s'affoiblissent l'un l'autre. Les *tons amis* sont ceux dont le rapprochement produit un effet contraire. Ici se présente pour les détails, un vaste océan, devant lequel le maître s'arrête, abandonnant ses éleves à leur génie et à leur fortune : « Faites-vous, leur dit-il, pour chacun de » vos ouvrages et selon les convenances, » un ton particulier qui soit le vôtre : » composez-le des *tons* des différentes » classes que vous pouvez plus utilement » y accumuler, et qui sympathisent plus » parfaitement entr'eux ; variez-le en » parcourant successivement dans chaque

procher du *ton* des autres personnages mis en scene. Mais alors il faut reconnoître autant de Styles, autant de *tons*, et en quelque sorte autant d'ouvrages qu'il y a d'acteurs : il faut se représenter ces ouvrages comme fondus en un seul par morceaux successifs : alors la regle de l'unité de *ton* s'appliquera, non au dialogue, mais à chaque interlocuteur.

» classe,

» classe, les tons voisins ou contigus qui » se fortifient ou s'appellent l'un l'autre : » mais gardez-vous de jamais y adjoindre » de tons inconciliables ou ennemis. La » regle que je vous propose, a été suivie » par tous les auteurs dont on vante le » goût et le Style ; et l'on a long-temps » désigné par le nom de *barbares* ceux » qui s'en sont écartés. La renaissance » des lettres, et le siècle qui nous a » précédés, n'ont pas entiérement détruit » cette barbarie ; on la retrouve encore » trop souvent chez nos voisins, et quelque- » fois chez nous. Prenez donc vos prin- » cipaux modeles chez les anciens les » plus vantés ; et ne vous lassez jamais » de les imiter, sur-tout dans les points » où ils s'accordent le mieux entr'eux. »

Celui qui fidele à ce plan, employera toujours les tours les mieux appropriés, les expressions les plus heureuses, les liaisons les plus convenables, l'ordre le plus naturel, et les pensées les mieux assorties, aura un Style parfait. Mais qui ne voit, après tout ce que nous avons dit jusqu'ici, combien il faut de goût et de talent pour arriver à cette perfection, ou pour faire toujours également bien tant de choix plus délicats les uns que les autres ? Qui ne voit quelle finesse, quelle précision, quel tact est nécessaire pour sentir ce qu'exige la totalité des circonstances où l'on

se trouve ; et quelle souplesse, quelle flexibilité, quel art il faut avoir pour s'y conformer, et pour assortir entr'eux les choix que l'on se détermine à faire ?

Cette réflexion nous prouve à son tour, que rien n'est plus essentiel, lorsqu'on connoît les objets entre lesquels on peut avoir à choisir, que de bien étudier ce qui peut ou doit influer sur nos déterminations, afin de pouvoir juger avec assurance de ne point nous tromper, ce qui, dans les cas de concurrence, et vu la position particuliere où nous nous trouvons, peut mériter la préférence. Ici s'ouvre devant nous une nouvelle carriere non moins étendue, et non moins utile à parcourir, que celle d'où nous sortons : osons y entrer, et voyons quels sont les motifs qui doivent nous déterminer dans les choix que le bon Style exige.

CHAPITRE II.

Des motifs qui doivent déterminer dans les choix que le bon Style exige.

Ce n'est pas assez (nous l'avons déja observé plus d'une fois), que de faire connoître les objets entre lesquels l'écrivain a nécessairement à choisir, dès qu'il prend et tant qu'il tient la plume : il faut également développer les motifs qui doivent le déterminer dans tous les choix qu'il a simultanément ou successivement à faire. Or ces motifs, nous les appercevons tous, 1°. dans la nature du sujet que l'auteur veut traiter ; 2°. dans l'espece de but qu'il se propose d'atteindre ; 3°. dans les regles du genre qu'il veut suivre ; 4°. dans le génie de la langue qu'il emploie ; 5°. dans les qualités qui lui sont personnelles ; et 6°. dans les circonstances particulieres où il se trouve. C'est dans ces sources, toutes plus importantes les unes que les autres, que nous puiserons les considérations qui seules doivent diriger celui qui écrit, et que celui-ci doit toujours avoir devant les yeux. Suivons

séparément ces mêmes sources, et donnons à l'étude que nous en ferons, une assez grande attention pour en apprécier la fécondité, et pour bien sentir la nécessité des regles qu'elles nous fourniront.

ARTICLE Ier.

De la nature du Sujet que l'on veut traiter.

Un SUJET à traiter est la premiere condition requise pour écrire : mais ce sujet, il faut le connoître : car, comment mériter d'être écouté quand on parle de ce qu'on ignore ? et connoît-on suffisamment une chose pour pouvoir en parler sensément, quand on n'en a pas scruté et approfondi la nature, qu'on n'en a pas étudié les rapports avec tout ce qui l'environne, et senti les avantages ou désavantages que nous pouvons en espérer ou en craindre ? La connoissance de son sujet doit donc être pour l'écrivain, une connoissance nette, assurée, et étendue ; c'est-à-dire, 1°. qu'il ne doit rester dans l'esprit, sur-tout ce qui concerne ce sujet, aucun nuage, aucun doute, aucun embarras ; sans quoi le Style sera obscur, flottant, confus, maigre, ou sans tenue,

et toujours embarrassé ; 2°. que non-seulement l'auteur doit être sûr de la justesse et de la solidité des idées qu'il s'est faites de son sujet ; mais qu'il doit s'être rendu ces idées familieres au point de pouvoir se les rappeller, les combiner, et les manier à son gré ; sans quoi, non-seulement son Style sera timide, sans fermeté, et sans précision ; mais de plus, la matiere mal vue, mal digérée, ne sera ni bien dégagée, ni bien ordonnée, ni bien développée ; les parties en seront mal distribuées, mal liées entr'elles : ce sera un chaos plein de confusion, de désordre, de répétitions, et de vues fausses ; et quelle perfection peut avoir le Style d'un semblable ouvrage ? 3°. que cette connoissance approfondie de son sujet doit s'étendre, non-seulement sur toutes les branches que ce sujet renferme, mais encore jusques sur ses dépendances et ses environs ; sans quoi l'ouvrage sera foible et tronqué, et le Style sans hardiesse, sans force, sans élan, et sans chaleur.

Quand un auteur s'est bien rendu maître de sa matiere, qu'il la tient, pour ainsi dire, toute entiere entre ses mains ; qu'il la voit, si l'on peut s'exprimer ainsi, toute de ses yeux, et sous ses yeux ; que même il promene librement ses regards au delà, et sur tous les objets qui l'avoisinent ; alors son esprit est frappé d'une foule de rapports et de détails, qui forment

naturellement entr'eux, une chaîne immense et forte : son génie, rempli d'idées fécondes et liées qui se poussent et s'attirent mutuellement, sent le besoin de les produire au dehors : son imagination fortement appliquée à son objet, donne des couleurs vives ou neuves à tout : l'ame pénétrée et échauffée, laisse par-tout les germes de la passion qui l'anime : le Style ne peut manquer d'être énergique, heureux, et soutenu.

Si l'auteur n'a pas su d'avance se procurer ces avantages essentiels, pourra-t-il échapper au reproche d'avoir l'esprit léger, faux, et déréglé ? Se bornera-t-il à copier les auteurs qui l'auront précédé ? au lieu d'être lui-même auteur, il ne sera donc qu'un plagiaire ? et il le sera toujours d'une maniere plus rebutante, à mesure qu'il sera plus ignorant ? Car moins il sera le maître de son sujet, moins il aura d'adresse à coudre et à lier ensemble, les pensées et les morceaux qu'il aura pillés de côté et d'autre. Cherchera-t-il à déguiser ses vols honteux ? Il employera donc un autre plan ? Il cherchera donc d'autres tours et d'autres expressions ? Et comment avec des idées moins nettes, moins vives, moins précises, et moins vraies, ne resteroit-il pas au-dessous de ceux qu'il aura mis à contribution, et qui ayant mieux possédé la matiere, ont naturellement dû

être plus heureux dans la distribution qu'ils en ont faite, et dans la rencontre des termes et des tours les plus convenables? Les écueils environnent donc de toutes parts l'ignorant qui veut écrire : quelque parti qu'il prenne, son nom sera flétri ! Le malheureux, il consulte le plus perfide de tous les guides, l'amour-propre ! Plus il a de talents et plus il s'égare ! Pour se déguiser à lui-même, ou du moins pour déguiser aux autres, qu'il manque des connoissances que nous exigeons, essayera-t-il, confiant et téméraire, et tombant dans des inconvénients encore plus graves, de voltiger sans cesse d'un objet à l'autre; de les effleurer tous, assuré de n'en bien saisir aucun; de couvrir son insuffisance d'une masse accablante d'expressions stériles ou fausses; d'entasser les mots et de négliger les choses; d'oublier le solide et l'instructif, pour se livrer à tout ce que l'esprit a de plus délié, et à tout ce que l'imagination a de plus brillant; de se jetter dans le bel-esprit; de courir après les pensées prétendues fines et épigrammatiques, refuge ordinaire et ressource trop facile de ceux qui manquent d'idées approfondies ou étendues; de recueillir toutes les pointes, toutes les figures, et toutes les métaphores que l'on peut imaginer ? Mais que peut devenir le Style d'un écrivain qui s'occupe si peu, ou si mal

de son sujet ? Peut-il ne pas être superficiel et vague, découpé et décousu, diffus et stérile, traînant et froid, affecté, recherché, enflé, ampoulé, guindé, ou boursoufflé ? Est-il un de ces défauts qui n'ajoute une nouvelle honte à la sottise de parler de ce qu'on ne sait pas ?

Il est donc inutile de se flatter sur ce point : l'auteur qui ne possédera pas bien sa matiere, sera entouré d'abymes inévitables ; et s'il ne les voit pas, ce sera un malheur de plus ; ils n'en existeront pas moins, et il n'y tombera que plus sûrement.

Que les jeunes gens sur-tout soient bien convaincus qu'en cette occasion, l'esprit ne remédie à rien, et que la nécessité de bien posséder son sujet s'étend à tout. En effet, n'eût-on qu'un petit roman ou qu'une fable à composer ; ne faut-il pas, dans le premier cas, connoître à fond les mœurs des Nations, le cœur de l'homme, l'influence de l'éducation, la marche ordinaire des événements, le jeu des circonstances, les ressources de la Nature, et les bornes où elle s'arrête enfin dans ses productions les plus rares et les plus merveilleuses ? Dans le second cas, ne faut-il pas démêler jusques dans les plus petits détails, les qualités propres et particulieres des êtres animés ou inanimés que l'on met sur la scene ; distinguer ces qualités de celles qui

leur sont communes avec d'autres especes d'êtres, et sur-tout saisir les rapports qu'ils ont avec le caractere, les besoins, les passions, la destinée, et les usages des hommes ? Sans toutes ces connoissances approfondies, développées, et devenues familieres, le roman aura-t-il quelque vraisemblance, et la fable quelque moralité ? l'un et l'autre ne seront-ils pas nécessairement sans intérêt, sans agrément, et sans utilité ?

Mais, disoit, il y a plus de trente ans, un journaliste célebre, (*) « Nous » sommes dans un siècle où l'on ne se » lasse pas d'admirer les rares disposi- » tions, les talents singuliers, l'heureuse » facilité, l'étonnante fécondité, et les » nobles ardeurs que la Nature prodigue » à nos jeunes écrivains ! Avant de se » mêler d'écrire, on travailloit long-temps » autrefois ; on consultoit ses forces, » on approfondissoit tout... Dans notre » siècle, à peine sortis de leurs classes, » des écoliers enfantent tous les jours » des merveilles ! Ils sont doués du même » privilege que les gens de qualité dans » le Bourgeois-Gentilhomme, de savoir » tout sans avoir rien appris ; ils se de- » mandent avec complaisance tous les ma- » tins en se levant : *Quel chef-d'œuvre*

(*) Fréron.

» *produirai-je aujourd'hui ? ferai-je*
» *une tragédie, une comédie, une his-*
» *toire, ou un roman ? Amusons-nous*
» *à un roman...* On prend la plume ; et
» il me semble voir, dans la piece ingé-
» nieuse de l'*Amant auteur et valet*,
» Frontin, composant l'histoire de sa vie !
» On cherche d'abord un titre ; ensuite on
» écrit au hasard un chapitre qui est bien-
» tôt rempli, sans que l'on pense à ce
» que l'on mettra dans les chapitres sui-
» vants ; et sans que l'on se mette en peine
» s'ils se répondront les uns aux autres,
» et si le tout répondra au titre. Delà
» tant de brillantes imaginations, tant de
» force et de vérité dans les caracteres,
» tant de suite dans les raisonnements,
» tant d'esprit dans les détails, tant de
» nerf et d'agrément dans le Style, tant
» de pureté dans le langage ! O siècle
» fortuné, où l'adolescence a toutes les
» qualités de l'âge mûr !... Que ce siècle
» est heureusement renversé ! Temps pré-
» cieux, qui rappelle les charmantes Satur-
» nales de l'ancienne Rome, où les valets
» étoient les maîtres !...

» L'air de frivolité est un des plus grands
» obstacles aux progrès de la littérature.
» Un homme nourri seulement de la subs-
» tance légere de quelques romans fri-
» voles, se croit aussi-tôt en état de
» donner le ton : il monte sur le trépied ;

» il compose, avance, dispute, combat, » décide, prononce, et regle les rangs sur » le Parnasse. »

Il est d'autant plus nécessaire d'insister sur la folie et les suites de ces sortes de prétentions, que le goût de la futilité semble s'étendre à tous les objets, et que de semblables abus ne pourroient manquer, s'ils étoient tolérés, de ramener bientôt l'ancienne barbarie : ils nous donneroient un spectacle plus effrayant et plus triste que celui d'une ignorance grossiere ; le spectacle d'une ignorance orgueilleuse, suffisante, et montée sur le ton du persiflage.

L'extravagance qu'il y a à vouloir parler de choses que l'on ignore est si frappante, que nous n'aurions eu garde d'en entretenir si long-temps le lecteur, si une expérience malheureusement trop fréquente ne nous avoit convaincus que dans un ouvrage pareil à celui-ci, l'on doit appuyer, autant qu'il est possible, sur la nécessité des connoissances préliminaires : mais la foule des brochures éphémeres et insipides dont le public est inondé tous les jours, est une preuve trop sensible qu'il n'y a rien de si ridicule ou de si absurde, qu'on ne retrouve dans les ouvrages de goût, aussi-bien que dans les systêmes des philosophes.

Il faut donc dire, et redire sans cesse aux jeunes gens, qui veulent consacrer

une partie de leur temps aux belles-lettres, que rien ne peut les dispenser d'étudier à fond le sujet qu'ils veulent traiter ; que la justesse, la solidité, et la convenance des pensées dépendent sur-tout de cette étude, ainsi que la fécondité de l'esprit, la richesse de l'imagination, et la chaleur de l'ame ; que l'esprit ne peut avoir tout au plus qu'une activité stérile ou désordonnée, s'il n'est mû et pressé par la foule des rapports et des détails ; que l'imagination ne peut se monter et embellir la raison, si elle n'est elle-même enrichie et peinte de toutes les couleurs des objets dont on parle ; que l'ame ne s'élevera jamais au ton du sentiment, si elle n'est émue et frappée de l'importance, des avantages, de l'utilité, et de l'intérêt puissant que présente le sujet que l'on traite ; que si l'esprit est privé de la nourriture solide que nous requérons, il faut qu'il se repaisse de chimeres et d'erreurs ; que s'il n'est pas guidé par le fanal qui seul peut l'éclairer, il ne peut que nous éblouir par des éclairs frivoles ; qu'alors l'imagination nous égare ou nous abandonne, et que l'ame reste toujours froide, sans intérêt, et sans vie ; que l'auteur privé des ressources qu'il auroit pu puiser dans son sujet, ne s'étaye que d'un échafaudage déplacé et ruineux ; qu'il ne peut se former et suivre que des plans stériles et contraires à ceux de

la Nature ; qu'en un mot, il n'aboutira jamais qu'à réunir dans ses productions, le faux et l'inutile, ce qu'il y a dans un ouvrage de plus honteux pour l'auteur, et de plus désagréable pour ceux qui le lisent.

Si l'on nous demande par quels moyens on peut parvenir à se rendre maître de sa matiere, et à la posséder aussi parfaitement que le requiert le talent de bien écrire, nous observerons que ce nouveau champ est tout-à-la-fois très-étendu, et étranger à notre sujet ; et nous nous bornerons à observer sommairement, qu'il faut d'abord connoître les auteurs qui ont traité les mêmes sujets ; qu'il faut étudier leurs ouvrages, et sur-tout les ouvrages de ceux qui s'y sont acquis le plus de réputation ; qu'il faut méditer avec eux jusqu'à ce qu'on découvre des choses utiles ou nécessaires qui leur soient échappées ; que si l'on ne pousse pas l'étude jusqu'à ce point, on ne fera que copier ses maîtres ; et qu'au lieu d'être soi-même auteur, on ne sera que misérable compilateur.

Si l'on faisoit toujours une attention assez sérieuse à la nécessité de l'étude approfondie que nous recommandons si instamment ici, il en arriveroit un grand bien dans la littérature ; nous n'aurions plus que de bons ouvrages : il est vrai que nous occuperions un bien plus petit nom-

bre de presses; mais ne seroit-ce pas encore un bien ?

On pensera peut-être que la nécessité de bien connoître son sujet, quelqu'indispensable qu'elle soit à l'auteur, n'influe cependant que d'une maniere indirecte sur le Style. C'est une objection déja combattue dans tout ce qui précede, et qu'il est facile de détruire. Car si la perfection du Style est intimement liée à la connoissance parfaite des choses dont on parle; il y a bien de la mal-adresse à vouloir élever, comme l'ont fait quelques auteurs, une semblable barriere entre les talents de l'homme de lettres, et ceux du philosophe, ou du savant, comme de vouloir toujours retenir à une si grande distance l'un de l'autre, le bon écrivain, le littérateur célebre, et l'homme de génie.

Le philosophe s'empare de tout ce que la raison peut nous offrir de connoissances exactes, réfléchies, et utiles sur chaque objet; et le savant, de tout ce que la mémoire peut nous en apprendre : mais que seroit-ce du philosophe, s'il n'avoit point de mémoire, ou s'il n'en tiroit aucun service ? et que seroit-ce du savant, qui n'étant occupé qu'à remplir l'ample magasin de ses recherches, recueilleroit les faits, et entasseroit les autorités sans jamais promener le flambeau de la raison sur les objets de ses découvertes, dont

par conséquent il ne connoîtroit ni la nature ni les propriétés ? Le philosophe est peu de chose s'il n'est pas savant : le savant n'est rien, s'il n'est philosophe ; et l'un et l'autre sont peu utiles à la société, s'ils ne possedent au moins jusqu'à un certain degré le talent d'écrire.

Que l'on examine en quoi le bon écrivain differe des deux autres : seroit-il bon écrivain, s'il ne possédoit à fond tout ce qui a quelque rapport aux sujets qu'il traite ; et s'il ne savoit disposer, manier, et présenter ses idées conformément aux principes du bon goût et de la saine raison? Avouons-donc que si l'on peut acquérir le talent de bien écrire sans afficher la morgue du philosophe et la pédanterie du savant, on ne le peut néanmoins jamais sans réunir jusqu'à un certain point, les méditations de l'un aux connoissances de l'autre. Avouons que le bon Style a une liaison si étroite avec la science et la raison, que les plus grands philosophes et les savants les plus estimés, ont presque tous mérité d'être comptés au nombre des bons écrivains.

Ce n'est pas que je veuille ici donner les mots *philosophie*, *science*, et *bon Style*, pour synonymes ; mais je soutiens que placés à une grande distance l'un de l'autre dans le système métaphysique et abstrait, ils se rapprochent dans la réalité et la pratique, au point que l'un est toujours in-

complet, s'il n'est soutenu, fortifié, et guidé par les deux autres ! C'est que la connoissance des faits enrichit la raison ; que l'exercice de la raison affermit et épure la connoissance des faits ; et que les deux ensemble perfectionnent le goût et éclairent le talent.

Sans la réunion de ces divers avantages, le philosophe ne seroit qu'un manœuvre employé dans les mines, et s'enfonçant dans les abymes de la terre, pour en extraire des matieres neuves qui, quelque précieuses qu'elles pussent devenir, nous seroient encore inutiles dans l'état brut où il nous les livreroit. Le metteur en œuvre seroit-il plus estimable, si son industrie ne s'exerçoit que sur des matieres abjectes, et qu'à des ouvrages futiles ? Mais de quelle considération ne se rendront-ils pas dignes tous deux, si l'un empruntant les lumieres et les talents de l'autre, ils sont également éclairés par le génie d'invention, guidés par le goût le plus sûr, et animés du desir de s'élever à la perfection ?

Le littérateur célebre ou savant, supposé qu'il ait le talent de bien écrire, ce qui ne se rencontre pas toujours, ne differe du bon écrivain, qu'en ce qu'il a des connoissances plus étendues sur un grand nombre de matieres : mais s'il vient à manquer de quelques-unes de ces qualités rares que le bon Style exige et présuppose,

la

la multitude des faits qu'il a recueillis, suffit difficilement pour le dédommager des vices de son Style, quelqu'imposant que paroisse d'abord le préjugé qui parle en sa faveur.

Quant à l'homme de génie, par où se distingue-t-il des deux autres ? a-t-il des qualités qui leur soient étrangeres ? N'est-il pas évident qu'il ne s'éleve au-dessus d'eux, que parce que chez lui certaines qualités sont portées à un plus haut degré, et sur-tout l'activité, l'imagination, la fécondité, et la chaleur ? Non ; son avantage particulier ne consiste pas précisément dans un plus grand nombre d'idées ou de connoissances ! non ; l'on ne peut pas dire en général, que celui qui a le plus d'idées, soit toujours celui qui a le plus de génie : il est très-possible, que Cotin ait eu plus d'idées que Boileau ; et Lamothe plus que Quinault et Lafontaine : Pradon en avoit-il moins que Racine ? Ce n'est pas ce que pensoit ce dernier, lorsqu'il disoit : « ce » qui me distingue de Pradon, c'est que » je sais écrire. » Appellerez-vous homme de génie, ou même homme de talent, celui qui, sur quelque point que vous le placiez, y sera toujours entouré et offusqué, plutôt qu'éclairé d'une foule d'idées communes ou triviales, indifférentes ou froides, décousues ou étrangeres les unes aux autres ? Ce qui caractérise l'homme

de génie, c'est l'importance et l'à-propos des idées auxquelles il se livre, ainsi que la maniere de les combiner, de les arranger, et de les exprimer. Or c'est aussi ce qui caractérise plus essentiellement le bon Style.

Prenons les vers qui contribuent le plus à la célébrité des Corneille, des Racine, des Rousseau, et des Voltaire; dépouillons-les de ce que le Style y met d'énergique, d'harmonieux, de touchant, de noble, de vif, de naturel, et de brillant; déplaçons-en les idées, et faisons disparoître la chaîne qui les attache à tel personnage, à telle situation, à telle passion, ou à telle autre idée; et après en avoir écarté toute espece d'intérêt, et les avoir disséqués de maniere à n'en conserver que le fond simple et nud, nous serons plus d'une fois étonnés de n'y retrouver que des pensées familieres, même aux esprits les plus bornés: nous verrons qu'Horace avoit raison de dire que la perfection de l'art, « c'est d'écrire de maniere que chaque » lecteur se flatte de pouvoir aisément en » faire autant; mais que celui qui voudra » l'entreprendre, sue long-temps pour y » réussir, et y perde son travail et ses » peines. » (*)

(*) . . . . . Ut sibi quivis
Speret idem, sudet multum, frustraque laboret
Ausus idem. . . . . .

On ne sauroit trop le répéter : ce n'est pas le nombre des idées que l'on a, qui constitue l'homme de mérite : c'est la maniere de voir ces idées, et par conséquent de les employer : c'est leur convenance et leur à-propos ; c'est leur enchaînement mutuel, leur rapport avec le sujet, et leur tendance vers un même but : ayez toutes les pensées nécessaires ou naturelles à votre sujet ; n'en admettez point d'accessoires qui ne conviennent par l'utilité ou l'agrément qui leur est propre ; mais sur-tout ayez l'art de les amener, de les enchaîner, de les présenter, et de les exprimer de la maniere la plus heureuse ; et vous serez, selon votre fidélité à remplir ces conditions, savant littérateur, philosophe célebre, excellent écrivain, ou homme de génie.

ARTICLE II.

De l'espece de but que l'on se propose d'atteindre.

ON ne parle, et l'on n'écrit que pour instruire, ou pour persuader, ou pour toucher, ou pour amuser, ou pour plusieurs de ces buts diversement combinés ensemble. On peut voir par tout le reste de cet ouvrage, combien cette premiere division nous fournit de sous-divisions ultérieures, en les distinguant par les différents moyens propres à conduire à un même terme, à une même fin.

Instruire, c'est communiquer des connoissances qui manquoient encore : *persuader*, c'est faire regarder comme vrai ce qui paroissoit faux, comme certain ce qui paroissoit douteux, comme honnête ce qui paroissoit blâmable, comme utile ou nécessaire ce qui paroissoit dangereux ou nuisible ; en un mot c'est changer ou fixer et affermir les opinions d'autrui, selon ses vues, sur quelqu'objet que ce soit : *toucher*, c'est éveiller, exciter, augmenter, et soutenir la sensibilité des autres pour ou contre la chose ou la personne dont on parle : *Amuser*, ici, c'est récréer au moyen des différents agréments

que l'on réunit dans un même ouvrage.

Le but particulier que l'on se propose, embrasse pour l'ordinaire, et plus ou moins sensiblement, la plupart des autres buts comme moyens subordonnés et indispensables : et qui ne sent pas en effet, que souvent on ne parvient à instruire, à persuader, et à toucher avec succès, qu'autant que l'on sait plaire ? Et comment attirer et fixer l'attention, si l'on ne plaît pas ; c'est-à-dire, comment produire l'effet que l'on se propose, si l'on n'est pas écouté ? comment d'un autre côté, parvenir à persuader, si l'on ne joint pas l'instruction aux preuves ? comment encore intéresser pour un objet quel qu'il soit, si on ne fait pas connoître, et si on n'établit pas suffisamment les vérités qui doivent servir d'appui à l'intérêt qu'on veut faire naître ? Enfin peut-on amuser, récréer, ou plaire, si l'on ne parle ni à l'esprit ni au cœur ? Se proposer un but, n'est donc pas se borner à un seul moyen : c'est au contraire, employer, selon les occasions et les convenances, tous les moyens que la Nature et l'art peuvent nous offrir, et les faire concourir au but que l'on a adopté, mais d'une maniere plus ou moins subordonnée au moyen principal et direct. Essayons d'indiquer, par quelques détails, les moyens les plus essentiels à chacun de ces buts généraux que nous venons d'annoncer.

1°. Comment parvient-on à instruire ses lecteurs ou ses auditeurs ? On instruit par des récits détaillés s'il s'agit de faits historiques ; et si l'on traite de systêmes, on instruit en les développant. Dans les récits, il faut de la vraisemblance et de l'accord entre les faits et les circonstances ; de l'ordre et de la liaison entre les causes et les effets : dans le développement d'un systême, il faut présenter les principes dans un jour lumineux, et sous un point de vue bien précis, bien net, et bien dégagé ; il faut les suivre, ces principes, dans leurs conséquences les plus importantes et les plus sensibles, et quelquefois jusques dans leurs conséquences les plus éloignées : s'il peut suffire en général et pour l'ordinaire, d'indiquer celles-ci, il faut toujours peser sur celles-là, et leur réserver même souvent plus d'attention qu'aux principes. Il n'est pas rare de trouver des auteurs qui commencent par établir les effets avant d'en rechercher les causes, ou par développer les conséquences avant de remonter aux principes : cette derniere méthode paroît la plus sage en bien des occasions ; on la préfere avec raison, lorsque les détails ne sont pas trop multipliés, ou qu'ils sont uniformes, et offrent peu d'exceptions ou d'irrégularités ; ou bien encore lorsqu'ils semblent nécessaires pour rendre plus intelligibles et plus faciles à

saisir, des principes généraux et abstraits, qui sont trop éloignés de la capacité commune de ceux qu'on veut instruire. L'autre méthode a quelque chose de plus imposant; elle a sur-tout une marche plus réguliere, et moins incertaine : elle va plus directement au but, et y arrive plus promptement : le choix entre ces deux méthodes, dont la premiere en termes d'art, s'appelle *analytique*, et la seconde *synthétique;* dépend de la complication, de l'étendue, et de la nature du sujet, des connoissances déja acquises, et de la capacité des éleves, et du temps que l'on veut consacrer à l'étude du système dont il s'agit.

2°. L'art de persuader est pour l'ordinaire plus compliqué que celui d'instruire, qu'il présuppose souvent, mais auquel il ne se borne jamais : il y joint nécessairement la détermination et l'admission des opinions, auxquelles il n'est pas rare que l'on refuse son assentiment, jusqu'à ce que l'on soit dominé et subjugué par la conviction même. On peut se laisser aller à quelqu'opinion que ce soit, sur des choses que l'on ne connoît pas, ou que l'on ne connoît que très-imparfaitement : il ne faut pour cela que suivre la voix des préjugés ou de son intérêt, ou bien céder à l'autorité de l'exemple, ou au penchant de ses propres habitudes : mais jusques-là,

il n'y a point encore de persuasion ; ce n'est que présomption ou crédulité : en un mot, on n'est vraiment persuadé de rien sur ce qu'on ignore. D'un autre côté, combien de fois n'opposons-nous pas les plus fortes répugnances à l'opinion que l'on veut nous donner ? et alors, n'est-on pas obligé de recourir à tous les moyens de preuves et de conviction que le sujet peut nous fournir ? Ainsi nous renfermons dans cet article, outre l'art d'instruire dont nous venons de parler, et sur lequel nous n'ajouterons rien à ce que nous en avons dit, non-seulement l'art d'opérer la persuasion considérée isolément et en elle-même, mais encore l'art de prouver, de démontrer, et de convaincre.

La persuasion, prise isolément et en elle-même, repose principalement sur les probabilités, sur les vraisemblances, sur les semi-preuves, sur l'accord des choses que l'on dit, soit entr'elles, soit avec la maniere de les dire, sur la bonne foi et les bonnes intentions de celui qui parle, sur la réunion de toutes les convenances, et sur l'analogie, c'est-à-dire, sur la ressemblance que l'on fait appercevoir entre les choses que l'on veut persuader, et celles dont nous sommes témoins, ou de la réalité desquelles nous sommes préalablement convaincus. Un fait antique est analogue à d'autres faits plus récents : un principe est

analogue à des axiomes reçus ; un précepte est analogue aux procédés de la Nature, aux usages établis, ou à des intérêts importants. Si l'analogie semble contraire aux opinions que l'on veut faire admettre, il faut s'efforcer de faire voir que les choses sont différentes de nature, et que c'est mal-à-propos que l'on imagine quelque analogie entr'elles.

Si les moyens que nous venons d'indiquer, ne suffisent pas, on a recours aux preuves les plus rigoureuses. On prouve les faits par les autorités et les monuments : on prouve les principes par le raisonnement ; et l'on prouve les maximes pratiques par les avantages qui en résultent, et par les inconvénients qu'il y auroit à s'en écarter. Il n'est pas rare de pouvoir réunir toutes ces sortes de preuves aux autres moyens de persuasion : en ce cas, le succès est assuré ; et si la nature des choses le permet, la persuasion se transforme en une véritable et entiere conviction.

On sent que pour être en état de persuader, il faut non-seulement être instruit soi-même, mais sur-tout avoir l'esprit clair, précis, méthodique, et suivi ; qualités auxquelles il faut encore joindre la force et la subtilité, le talent de bien observer, celui de bien saisir les rapports des choses et des personnes, l'art de ménager ceux à qui l'on parle ou pour qui

l'on écrit, l'art de leur plaire, et avant tout celui de faire oublier ou dédaigner les objections que l'on peut avoir à craindre, telles que sont le merveilleux ou l'incroyable dans les faits, le paradoxe dans les principes, ou le danger des maximes pratiques, et les efforts qu'elles demandent, ou les sacrifices qu'elles peuvent exiger de nous.

3°. On entend ici par le mot *toucher*, faire naître ou fortifier chez les autres, les sentiments particuliers ou la passion générale qui convient le mieux au sujet que l'on traite, à la situation où l'on se trouve, et à l'intérêt des personnes à qui l'on est favorable. Les sentiments particuliers sont des sensations intérieures de plaisir ou de jouissance, et de douleur ou de privation, d'amour ou de désir, et d'aversion ou de haine; de désir, de crainte, de curiosité, et d'ennui. Lorsque ces sentiments aboutissent à quelque désir, et que l'impression en est constante, et toujours dirigée vers le même objet, ils deviennent des passions : le désir qui caractérise la passion, domine donc tellement dans notre ame, qu'il s'associe avec toutes nos idées, et qu'on ne peut plus réveiller aucune de celles-ci sans le réveiller lui-même; et c'est ainsi, comme nous l'avons dit d'après Beccaria, que la grandeur d'une passion peut se mesurer sur le nombre des idées auxquelles elle s'est

unie, et sur la promptitude avec laquelle ces idées nous y ramenent. Le Style passionné consiste donc dans l'emploi des idées accessoires qui excitent ou réveillent sûrement ce désir ; il consiste dans l'art de nous offrir, d'une part, les objets qui tendent à écarter de nous celui de notre passion, et de l'autre ceux qui co-existent avec lui ; qui le rapprochent de notre pensée ; ou qui nous font appercevoir le bonheur d'en jouir, et le malheur d'en être privé.

Toutes les passions sont liées entr'elles comme les anneaux d'une chaîne ; et la différence qu'elles mettent entre les hommes, se réduit à ce que la passion dominante chez l'un n'est que subalterne ou accessoire chez l'autre. Cette liaison des passions entr'elles est ce qui nous fournit les moyens, 1°. de fléchir les ames, de les détourner de l'objet de leur passion dominante, en un mot, de diviser les passions, de les altérer, de les changer entiérement, et de les détruire l'une par l'autre, ou plutôt de les substituer l'une à l'autre; 2°. de les associer, de les réunir graduellement sur un même point, de les faire toutes concourir comme subalternes et secondaires, au triomphe d'une seule d'entr'elles, et de porter ainsi celle que l'on veut favoriser, au plus haut degré de force et d'énergie.

Le secret des auteurs à cet égard, est

donc tout entier dans le choix des idées accessoires, et dans l'art de les présenter ou de les réveiller : pour faire naître en nous ou pour fortifier le desir de la nouveauté, ils nous retiennent dans un ordre de choses trop uniforme et trop continu, qui produit le besoin d'éprouver d'autres mouvements, soit dans les fibres de nos sens internes, soit dans celles de nos sens extérieurs : pour ouvrir notre ame au desir, ils diminuent la quantité d'idées à laquelle nous sommes accoutumés, et nous font en même-temps sentir le prix de celles qu'ils éloignent de nous. Ont-ils à nous inspirer pour quelqu'objet que ce soit, cet éloignement plein d'impatience qui tient à la fatigue de l'ennui, et qui est l'un des plus grands principes de perfectibilité parmi les hommes cultivés, sur-tout lorsque rassemblés en sociétés nombreuses, ces hommes ont plus d'agitation, plus d'idées, et plus de besoins ? Alors ils nous pénetrent vivement du sentiment de la privation où ils nous retiennent. Veulent-ils exciter en nous la curiosité, cette autre ressource de la Nature, et l'une des premieres causes de nos idées et de nos progrès dans tout ce qui a rapport aux connoissances et à l'industrie ? Comme il ne nous est pas donné de passer d'une idée à l'autre par toutes sortes de chemins, et qu'entre des idées qui ne sont pas immé-

diatement associées entr'elles, l'une ne peut réveiller l'autre que par le secours successif de celles qu'elles ont pour intermédiaires; ils nous présentent des idées nouvelles et insolites, à la suite desquelles ils ne placent aucune intermédiaire qui les lie à l'idée principale; sur quoi il faut observer que la curiosité à laquelle ils nous livrent, est toujours plus active, non pas à mesure que les intermédiaires omises sont en plus grand nombre, mais à mesure que les idées nouvelles d'une part, et les principales de l'autre, nous intéressent plus vivement.

Les affections et les passions donnent à l'homme des formes accidentelles, comme le vent plie les arbres, dit Marmontel; l'accent de la colere, ajoute-t-il d'après Cicéron, est perçant, rapide, et concis: celui de la commisération et de la profonde tristesse est plein, flexible, et entrecoupé: celui de la crainte est foible, tremblant, et étouffé; celui de la violence, fort et véhément, annonce l'instance et la menace; celui de l'affliction non amollie est grave, d'un ton monotone, et soutenu avec lenteur; celui de la volupté est tantôt doux et tendre, tantôt brillant de joie, et tantôt abattu de langueur. Dans tous ces accents, l'art augmente le plaisir par les difficultés qu'il laisse entrevoir, et par les talents qu'il montre à les surmonter. Cet art réunit, autant qu'on le peut sans faire violence

aux caracteres des personnes, les traits les plus marqués de la passion qu'on veut exciter; et c'est par-là qu'il embellit la Nature, en observant la regle indiquée par Aristote, qui veut que les mœurs soient bonnes, convenables, ressemblantes, et égales : car la belle Nature est celle qui nous émeut, comme nous voulons être émus.

Le même auteur, (M. Marmontel,) distingue deux sortes de pathétique, le *direct*, qui a lieu lorsqu'on inspire le sentiment dont on est soi-même pénétré; et l'*indirect*, ou *réfléchi*, qui a lieu lorsque l'impression que l'on veut faire, est autre que celle que l'on ressent ou qu'on exprime. Cicéron n'inspire pour Catilina, pour Verrès, et pour Antoine, que l'horreur, ou la haine, ou l'indignation, ou le mépris qu'il éprouve lui-même à leur égard. Dans toutes ses péroraisons en faveur de ses clients, fait-il passer dans notre ame d'autres sentiments que ceux qu'il paroît avoir ? C'est encore ainsi que les cris de Clytemnestre portent chez tous les spectateurs le désespoir où elle est. Les exemples du pathétique indirect ne sont pas moins fréquents : Atrée, Néron, Cléopatre, inspirent des sentiments bien différents des leurs : les enfants de Médée caressant leur mere, nous déchirent : et Didon ne nous pénetre que de pitié pour

elle. Mille autres traits prouvent que le calme dans le péril fait immanquablement frémir ceux qui en sont les témoins ; comme lorsque Socrate prêt à périr répond avec tranquillité, même avec une sorte de gaieté, à Lycias, qui pour le sauver, lui offroit d'employer l'éloquence pathétique, « Tu m'apportes une chaussure de femme ! »

Il y a encore une autre sorte de pathétique indirect, qui consiste à inspirer à la vérité les sentiments qu'on éprouve soi-même, mais à les inspirer par une voie détournée, et sans les exprimer formellement. C'est ainsi qu'Antoine, après le meurtre de César, ne fait que lire le testament de ce dictateur au peuple Romain, pour faire partager à tous le désir de vengeance qui l'anime. C'est encore ainsi que Cicéron, dans sa péroraison pour Milon, ne fait que répéter les paroles touchantes et magnanimes que son client lui a adressées : mais ces différents moyens, et les derniers sur-tout, demandent, pour obtenir quelque succès, qu'on ne les emploie qu'à propos, et qu'après nous y avoir préparés. Lorsque l'auditeur est suffisamment ébranlé ou ému, l'orateur peut en quelque sorte se jetter avec confiance dans la foule, et se promettre d'entraîner tous les esprits : alors, ce qui seroit absurde ou ridicule en d'autres circonstances, peut devenir sublime. Si au contraire vous

changez l'à-propos ; si, par exemple, vous supprimez tout ce qui précede et amene les passages les plus touchants dans quelqu'ouvrage que ce soit, vous serez étonné de n'y plus retrouver ni sentiment ni chaleur. La plus légere circonstance suffit même pour détruire entiérement l'effet des morceaux les plus passionnés : lorsque Périclès tonne contre le luxe, il ne faut aux Athéniens, pour échapper à l'orateur, que se souvenir d'Aspasie : un incident comique fait tout-à-coup tarir les larmes de l'auditoire le plus ému : la connoissance d'un défaut ou vice dans l'orateur, rend son auditoire insensible à tous les élans de son éloquence. Aristote avoit donc raison de dire que l'accusateur doit être plus homme de bien que l'accusé : (*Sit accusator melior reo.*) Mais de tous les défauts où un écrivain peut tomber, celui qui nuit le plus à l'expression du sentiment, c'est de manquer à la décence : « *nihil, nisi ita ut deceat, et* » *uti omnes moveat, ita delectet*, dit » Cicéron. » Phedre dans son délire, Hermione dans ses emportements, Clytemnestre et Mérope dans leur effroi ; Oreste dans ses fureurs, sont toujours décents.

Si nous voulons résumer ici ce que l'on a dit de plus essentiel sur les moyens de toucher ceux à qui l'on parle, nous verrons

que

que ces moyens présupposent, 1°. que l'auditeur n'est blessé par aucun défaut sensible et odieux ou ridicule, soit de l'auteur, soit de l'ouvrage et du Style; car le déplaisir que cause la vue d'un défaut semblable, sur-tout quand on ne s'y attend pas, détruit l'impression même la mieux fondée; 2°. que l'objet pour lequel on veut nous intéresser, nous est bien présenté et suffisamment développé: car on ne peut se passionner ni pour ni contre ce qu'on ne connoît pas; d'où il suit que mieux on nous fait connoître un objet, plus nous sommes disposés à nous prêter aux sentiments qu'il est propre à inspirer; à moins qu'il ne s'agisse d'un sujet indifférent ou trivial; 3°. que nous n'avons ni doute ni inquiétude, ni embarras sur la réalité des choses que l'on nous dit, soit que cette disposition soit chez nous l'effet de la conviction ou de la persuasion, soit que nous y soyons amenés par une supposition généralement admise ou convenue entre nous et l'auteur; car rien n'étouffe ou n'affoiblit plus sûrement le sentiment que la défiance: 4°. que nous appercevons clairement l'importance de l'intérêt qui rapproche de nous l'objet dont on nous occupe; car on ne se passionne pas pour des minuties bien reconnues comme telles: mais il est aisé de s'assurer que tout cela ne suffit pas pour

nous toucher. Combien, en effet, n'avons-nous pas d'écrivains, dont le Style est correct, clair, varié, noble, décent, et sérieux; qui dessinent bien leur objet, et nous le présentent sous le point de vue le plus juste; qui nous montrent tous les rapports que cet objet peut avoir avec nous, ou avec ce qui nous intéresse; qui, en un mot, ne manquent à aucune des conditions précédentes; et qui néanmoins sont toujours froids dans leurs écrits? Que faudroit-il dire de plus que ce qu'ils disent pour nous émouvoir ou nous échauffer? rien: mais ce qu'ils disent, il faudroit le dire autrement: or ils ne peuvent le dire que comme ils le conçoivent; et dans tout ce qu'ils conçoivent, ils restent toujours tranquilles et froids. Le sentiment exige avant tout, que l'on remplisse les conditions que nous indiquons: mais ce n'est pas dans ces mêmes conditions qu'il consiste: ce qui le produit, c'est un tour particulier qui lui est propre, et que la Nature seule peut nous faire deviner, ou sentir. Ce tour n'appartient point à l'esprit; il appartient à l'ame: l'esprit ne peut donc le donner. Nous ne pouvons dire les choses que comme nous les voyons en nous-mêmes; et s'il y a cent façons d'exprimer une même pensée, c'est qu'il y a cent façons de nous la représenter. Au surplus, nous reprendrons cette matiere

dans un autre article de cet ouvrage, et nous prouverons que l'art de toucher ne peut être pratiqué avec succès que par les ames sensibles.

4°. L'écrivain dont le but principal est d'amuser son lecteur, doit tout sacrifier au soin de plaire, et par conséquent au soin d'embellir ses ouvrages par tous les agréments qui conviennent entr'eux et avec le sujet. Il y a ici deux écueils à éviter : le premier de ne pas réunir assez d'agréments dans un écrit qui n'est fait que pour plaire ; et le second d'en réunir qui se détruisent mutuellement. On tombe dans le premier de ces deux défauts, lorsqu'on manque de talent ; et l'on tombe dans le second, lorsqu'on manque de goût. Dans le premier cas, on ne donne que des ébauches ; on promet beaucoup, et l'on est épuisé dès les premiers pas : stérilité d'esprit ; ou bien imagination seche et bornée, ou bien encore caractere opposé au but que l'on se propose ; telles sont les causes principales des catastrophes littéraires que l'on peut attribuer au défaut d'agréments. Dans le second cas, on nous promet une sorte de plaisir, et à peine notre ame commence à s'y livrer, qu'on lui en offre une autre ; ou bien après nous avoir entiérement accoutumés à l'un, on veut détruire en nous ce premier goût, par des agréments

d'une nature tout-à-fait opposée : ce n'est pas variété ; c'est contrariété : on nous fatigue, on nous rebute, en nous faisant changer sans cesse de situation : ce n'est de la part de l'auteur, que défaut de goût et de culture, ou intempérance et légéreté d'esprit.

Au reste nous ne donnerons point la liste exacte de toutes les sortes d'agréments dont le Style est susceptible en général : ils varient selon le genre auquel on s'attache, et selon le ton que l'on prend : quelquefois aussi, on les puise dans la matiere que l'on traite : souvent encore ils dépendent du caractere de l'auteur : il suffira d'observer ici que toutes les bonnes qualités du Style ont chacune leur agrément particulier, qui consiste dans la perfection de ces mêmes qualités : l'ennemi irréconciliable de tout agrément, c'est la médiocrité ; et l'on doit appliquer à tous ceux qui s'adonnent à des ouvrages de goût, ce qu'Horace a dit des poëtes :

« Médiocribus non licet esse poëtis. »

Dans un ouvrage instructif, c'est la clarté, l'ordre, la netteté, et la précision qui en forment le plus grand agrément ; et ce sont les obscurités, les équivoques, les superfluités, et la confusion, qui blessent le plus les lecteurs. Dans un ouvrage où l'on se propose de persuader, il faut encore joindre aux qualités précé-

dentes, la justesse, la solidité, et la liaison des parties entr'elles; et quelquefois la subtilité et l'adresse, ou la force et la profondeur. Les ouvrages pathétiques demandent sur-tout de la vivacité et de la véhémence, quand on veut exciter des passions fortes; et de la langueur, de la douceur, une certaine mélancolie, pour faire naître des passions tendres. Par-tout il faut de la correction dans le Style, du naturel, de la variété, et souvent de l'énergie et de la noblesse, de l'harmonie, et de l'élégance. Le moindre défaut nuit à l'agrément, et tout défaut assez sensible ou assez fréquent pour nous frapper, détruit le charme de mille perfections aux yeux de ceux qui ont le goût délicat et exercé.

Quant aux ouvrages où l'on ne se propose uniquement que d'amuser, ils semblent mériter peu d'attention; car on doit toujours chercher à joindre l'utile à l'agréable: cependant, outre que l'utile est quelquefois caché, de maniere que l'agrément paroît être le seul but de l'auteur, sans l'être réellement; on peut dire qu'il y auroit en général de la mal-adresse, et peut-être de l'ingratitude, et une sorte d'injustice à porter la sévérité trop loin à cet égard, au moins contre les auteurs qui cherchent à plaire à l'esprit, à l'imagination, ou à l'ame. On plaît à l'imagination

par le fond des choses, et par le tour qu'on leur donne : car l'imagination se retrouve par-tout. On plaît à l'ame en l'intéressant aux objets que l'on crée : nous omettons ici les détails où nous ne pourrions entrer sans nous répéter. Ceux qui veulent plaire à l'esprit, ont sur-tout recours aux contrastes, au burlesque, et à la parodie. Nous parlerons ailleurs des contrastes ; et pour les deux autres manieres d'amuser l'esprit de son lecteur, nous nous contenterons d'observer que la principale source du burlesque, et le vrai talent de parodier, consistent dans l'art de dénaturer les choses, soit en traitant un sujet imaginaire comme s'il étoit réel, ou un sujet réel comme s'il étoit imaginaire ; soit en traitant un sujet sérieux et important, comme s'il étoit frivole et badin ; ou un sujet badin et frivole, comme s'il étoit important et sérieux : dans ces diverses occasions, on occupe bien moins l'ame du lecteur par le fond des choses, que par le contraste que l'on fait sentir entre ce fond, et la maniere dont on le présente. Quelquefois aussi on parvient au burlesque par le point de vue sous lequel on considere son sujet, ou par l'espece des personnages que l'on choisit, par les pensées que l'on adopte, par les expressions que l'on emploie, et plus encore par l'à-propos de ces sortes d'écarts. Les parodies doivent

varier selon les genres : ainsi un ouvrage sérieux, s'il est possible d'en faire qui n'ait d'autre but que d'amuser, peut n'être au fond qu'une parodie; et en ce cas, c'est par l'abondance, le choix, et l'à-propos des pensées fines et délicates, élégantes, ingénieuses, et épigrammatiques, que l'on doit tâcher de plaire. Dans le genre burlesque, il faut que le caractere qui le constitue se retrouve également dans les choses, dans le tour, et dans l'expression : mais il est alors un danger difficile à éviter; celui de tomber dans le puéril, le bas, le grossier, et même dans les platitudes ou les trivialités; ou bien de se jetter dans l'outré et le gigantesque.

Quel que soit le but que l'on se propose, il est encore essentiel de considérer si l'ouvrage que l'on entreprend, demande plus ou moins d'étendue. Qu'un auteur savant et philosophe entreprenne, par exemple, de nous donner un traité de police générale : son travail pourra le conduire à plusieurs volumes considérables : que dans une assemblée nationale, il ait à éclairer ses concitoyens sur le même sujet; il pourra faire un cahier volumineux, s'il ne veut que déposer son ouvrage sur le bureau : mais s'il veut le prononcer, il sera tenu de l'abréger encore davantage. Or, il est obligé d'élaguer plus ou moins, tantôt

les principes et les raisonnements, tantôt les détails et les conséquences, ou applications, non-seulement selon le plan qu'il s'est proposé, mais sur-tout selon le plus ou le moins d'étendue que son ouvrage doit avoir; d'où l'on voit les différences frappantes qui distingueront ces ouvrages entr'eux, quoique l'objet et le but paroissent toujours les mêmes en général.

Quand on écrit, on doit donc être bien décidé sur le but que l'on veut atteindre, et bien instruit de tout ce que ce but exige; et après qu'on a fixé son choix, on ne doit jamais le perdre de vue dans tout le cours de l'ouvrage: mais avant tout, il importe infiniment, comme nous le verrons ailleurs, de ne se proposer aucun but, sans s'être bien assuré que l'on n'a aucun défaut, soit de talents, soit de caractere, qui y soit contraire. Quant aux autres conditions, qui pourroit en méconnoître la nécessité? Y a-t-il rien de plus absurde que de se mettre en route sans savoir où l'on veut aller, ou sans examiner si l'on prend le chemin propre à y conduire? Peut-on ne pas s'égarer, même après avoir évité ces premieres fautes, lorsqu'on trouve à chaque pas dans sa route, des chemins qui se croisent, et que l'on ne consulte que le hasard ou le caprice, sur tant de nouveaux choix? Combien d'auteurs se laissant aller à des fautes sem-

blables, entassent tout ce qui se présente à eux, sans considérer s'ils s'approchent ou ne s'éloignent pas du terme où ils veulent aboutir? On veut intéresser pour un héros, et l'on ramasse tous les reproches que la malveillance a pu lui faire; ou bien l'on s'appesantit sur ses moindres défauts! On veut établir un système, et l'on appuie beaucoup plus sur les objections que sur les preuves! Il ne faut pas donner beaucoup de temps à la lecture, pour trouver des mal-adresses de ce genre, et se convaincre par conséquent qu'il n'est pas aussi rare qu'on l'imagineroit d'abord, d'oublier dans la suite de son travail, le but que l'on s'est proposé en commençant un ouvrage. L'amour-propre suffit pour jetter un auteur dans de semblables égarements; chaque pensée nouvelle, chaque expression originale qui se présente à son esprit, lui paroît si belle et si heureuse, qu'il ne peut se résoudre à en faire le sacrifice; et c'est ainsi que l'on finit par offrir au public des rapsodies plutôt que des ouvrages.

ARTICLE III.

Du Genre que l'on adopte.

LE GENRE d'un ouvrage est le résultat de la forme générale que l'on donne au sujet que l'on traite ; ou si l'on veut, la maniere de disposer et de présenter les masses de l'ouvrage : c'est la route que l'on prend pour parvenir à son but. Comme plusieurs routes différentes peuvent conduire à un même terme, et que les écrivains varient dans les termes qu'ils se proposent d'atteindre, aussi-bien que dans les sujets qu'ils traitent ; on ne doit pas être surpris du grand nombre de genres que nous distinguons en littérature.

Il y en a qui ne sont fondés que sur la nature du sujet ; d'autres ne le sont que sur la nature du but : mais il ne faut pas s'y tromper ; que ce soit le sujet seul, ou le but seul, ou les deux combinés ensemble, qui décident du genre, ils ne peuvent jamais le caractériser que par la forme particuliere qu'ils font adopter, et qu'ils déterminent : cette forme seule constitue la nature de ce qu'on appelle *genre*, sauf à en distinguer les especes d'après les inconvénients ou les avantages, ou les autres traits particuliers qu'on y découvre.

Le genre qui convient le mieux au sujet, et qui conduit plus sûrement, plus directement, ou plus agréablement au but, est le plus parfait; pourvu néanmoins que le sujet soit honnête, et le but desirable. Il peut donc y avoir des genres qui soient bons en telles circonstances, et mauvais lorsque ces circonstances seront autres; comme il est possible d'imaginer des genres qui soient vicieux par-tout. Dire qu'il n'y a de mauvais genres que ceux qui sont ennuyeux, c'est ne pas résoudre la question, ou bien c'est reconnoître qu'il y en a beaucoup de mauvais. Si un auteur conçoit une forme nouvelle dans laquelle il associe des choses discordantes ou disparates, il nous donne un genre nouveau qui est nécessairement vicieux : or les hommes de mauvais goût, qui ont l'imagination vive, sont toujours disposés à former de ces sortes d'associations originales, mais absurdes ou mal-adroites. S'il arrive souvent, comme nous venons de le remarquer, que plusieurs routes puissent conduire à un même terme, il n'en est pas moins vrai que quelquefois l'on est bien plus borné à cet égard, et que l'on risque de rencontrer beaucoup de fausses routes, qui éloignent du terme au lieu d'y conduire.

C'est d'après ces considérations, que l'on nous dit que tous les genres ne conviennent

pas également à tous les sujets, ou à tous les buts; que tel sujet se refuse à la forme qui appartient à tel genre; que telle forme ne peut que nous écarter de tel but; et que rien n'est plus important que de bien choisir le genre que l'on veut suivre, lorsqu'on a choisi son but et son sujet. Si l'on veut approfondir davantage ces principes, et en faire l'application aux objets de détail qui se présentent à l'esprit, on verra pourquoi des juges sévères et respectables ont condamné comme mauvais genres, les tragédies bourgeoises, les comédies larmoyantes, les églogues qui ne nous offrent que des petits-maîtres déguisés en bergers, les travestissements de nos grands poëmes en burlesque, et tant d'autres genres encore qui ne tendent qu'à réunir des choses inconciliables.

Les hommes, dit Batteux, acquierent la connoissance de ce qui est hors d'eux, par les yeux ou par les oreilles; ils voyent les choses, ou ils les entendent raconter. Cette double maniere de connoître, produit la premiere division des ouvrages de littérature, et les partage en deux classes, dans l'une desquelles nous voyons les choses représentées devant nos yeux, et entendons les discours directs des personnes qui agissent; au lieu que dans l'autre, où nous ne voyons et n'entendons directement rien par nous-mêmes, nous n'ap-

prenons que ce qu'on nous raconte. Cette premiere division des formes ou genres d'ouvrages de littérature, est celle que nous indique Horace lorsqu'il dit :

« Aut agitur res in scenis, aut acta refertur. »

Les ouvrages de la premiere classe sont, ou des *dialogues* ou des *discours ;* ceux de la seconde sont des *récits* ; mais il arrive souvent que l'on réunit ces premieres especes dans un même ouvrage, d'où résultent des formes mixtes, dans lesquelles on retrouve dialogues, discours, et récits.

Il ne faut pas croire au reste que le récit, le discours, ou le dialogue ayent par-tout à suivre les mêmes regles : ces regles varient selon les choses, le but, les personnes, et les circonstances qui amenent nécessairement des différences essentielles dans les formes, et donnent par conséquent de nouvelles divisions ou sous-divisions de *genres*.

Ce qu'il y a de plus général à observer sur le récit, et plus encore sur le discours, c'est la nécessité de former le tissu de l'ouvrage, de maniere à rendre sensible, et à maintenir par-tout, la continuité qui en fait un des principaux caracteres. Le dialogue offre une autre difficulté qu'il n'est pas moins important de vaincre, celle de ménager si adroitement les reprises, qu'elles soient également naturelles et

agréables, de sorte que l'ouvrage, sans cesse coupé par la forme, n'en soit pas moins lié par le fond des idées et par l'ordre des matieres. Dans le récit, l'auteur parle sans se mettre en scene, sans occuper de lui-même; ce genre est plus susceptible d'épisodes, et admet plus de tranquillité: dans le discours, celui qui parle est acteur; il se montre; et pour le faire avec avantage, il cherche à mettre dans ce qu'il dit, autant d'agrément, ou de chaleur et d'ame, que le sujet le comporte: dans le dialogue, où plusieurs acteurs se parlent et se répondent alternativement, la fréquence des interruptions et le ton de la conversation dont on se rapproche, temperent nécessairement ce qu'il peut y avoir de trop sévere ou de trop froid dans le premier des deux autres genres, et de trop élevé, ou de trop animé dans le second.

On peut traiter un même sujet en prose ou en vers; autre division qui nous fournit un très-grand nombre de formes nouvelles, ou de nouveaux genres d'ouvrages.

Le poëme peut être épique, lyrique, dramatique, pastoral, didactique, élégiaque, familier, marotique, ou burlesque. Le poëme épique est religieux, ou profane, sérieux ou badin, historique ou fabuleux: il peut même n'être qu'une simple parodie. Les pieces lyriques sont pindariques, phi-

losophiques, bachiques, ou anacréontiques; ou bien ce sont des cantiques, des hymnes, des cantates, des romances, des chansons, ou des vaudevilles. Les pieces dramatiques sont des opéras, nobles, ou comiques, ou bouffons; des tragédies, des comédies de haut ou de bas comique, des drames tragi-comiques ou larmoyants, ou bien des farces, des parodies, ou enfin des parades. Dans le genre pastoral, on a des pieces de théâtre qui conservent le nom de *pastorales*, et des églogues ou idylles. Le genre didactique ne varie gueres que par le sujet, qui tient à la religion, à la philosophie, aux sciences, à la morale, ou aux arts. Les élégies ont aussi ce caractere particulier, qu'elles ne varient gueres que par le sujet que l'on traite; si ce n'est que souvent elles prennent la forme des épîtres, comme les héroïdes, et les tristes d'Ovide. Le genre familier est en épître, en épigramme, en fable, en conte, en satyre, en allégorie, ou en dialogue. Le marotique appartient encore à ce genre. On peut en dire autant du bouffon, qui est principalement d'usage dans les contes, les farces, et les parades. Nous ne parlons pas de plusieurs autres genres, qui cependant méritent d'être cités, sinon par leur importance, du moins par les chefs-d'œuvres qu'ils nous offrent, tels que les madrigaux, les rondeaux, les sonnets,

les épithalames, et les métamorphoses.

En prose, on a les principaux genres précédents, si on en excepte le tragique, le lyrique, les églogues, les idylles, les sonnets, les élégies, les rondeaux, les épithalames, et peut-être le genre épique; et l'on a de plus une infinité d'autres genres qui semblent se refuser aux loix de la poésie, tels que, 1°. ceux des ouvrages consacrés à l'éloquence religieuse et profane, les prônes, les sermons, les panégyriques, les oraisons funebres, et les plaidoyers, les mercuriales, les éloges historiques, les mémoires, les discours académiques, les compliments, les délibérations et exhortations; tels que, 2°. ceux des ouvrages dogmatiques religieux, politiques, ou moraux, sous le titre de traités, catéchismes, et autres; les ouvrages épistolaires, nobles et délicats, sérieux et graves, affectueux et suppliants, ou gais, légers, et familiers; les ouvrages instructifs, dont l'objet est de développer et d'établir les principes des sciences, ou les regles des arts, dictionnaires, grammaires, réthoriques, poétiques, cours ou traités, ou éléments, ou essais de philosophie, de physique, de mathématiques, etc. tels que, 3°. ceux des ouvrages qui tiennent à l'histoire, aux romans, aux dissertations, et qui se sous-divisent en tant de classes ou especes et nouvelles très-distinctes, etc.

Entrer

Entrer dans le détail de tous ces genres différents, vouloir en déterminer la nature, et en développer les regles, ce seroit entreprendre un ouvrage immense : ce seroit vouloir réunir en un seul ouvrage, tout ce que peuvent renfermer d'utile une infinité de traités volumineux ; et que deviendroit dans tant de discussions et de détails, le Style qui est le seul objet que nous ayons en vue dans ce Traité ? Mais s'il est évident qu'il y auroit de la folie à vouloir tout dire, il ne l'est pas moins qu'il étoit important d'indiquer tous ces genres divers, afin de faire sentir que chacun d'eux a, relativement au Style, des regles particulieres qu'il faut connoître à fond, lorsqu'on veut l'employer.

Le Style, avons-nous dit, est la maniere d'exprimer ses pensées ; maniere qui doit essentiellement être convenable, et dont l'une des convenances les plus nécessaires, est celle qui le met en accord parfait avec la forme que l'on veut donner à son ouvrage, c'est-à-dire, avec le genre que l'on choisit. Or ces formes pouvant varier à l'infini, different plus ou moins les unes des autres. Il y en a qui sont incompatibles entr'elles ; d'autres se rapprochent davantage, et semblent se mettre en contact sur quelques points, et quelquefois s'allier ensemble, et n'être que des nuances les unes des autres ; et delà les regles géné-

rales ou communes, et les regles particulieres ; regles plus nombreuses que ne l'imaginent les personnes peu instruites, et plus importantes que ne le croyent les auteurs médiocres ; regles enfin qu'il faut avoir bien étudiées pour être assuré de pouvoir les suivre.

La prose en général ne paroît d'abord être assujettie qu'aux regles communes de la grammaire et du goût ; tandis que la poésie est évidemment et de plus astreinte à d'autres regles qui lui sont particulieres, et sur-tout à une mesure et à une cadence fixe et déterminée ; cadence qui résulte de l'harmonie ; et mesure qui est consignée dans nos traités de versification, et mieux encore dans la pratique de nos auteurs les plus estimés.

Mais le vers, même le plus harmonieux et le plus parfaitement mesuré, ne forme pas seul la nature de la poésie ; il n'en est que le corps, dont il faut chercher l'ame dans l'imitation fidelle et embellie des objets les plus capables d'affecter agréablement l'imagination et le sentiment. Cette observation a fait distinguer trois sortes de poésies ; celle des choses, celle du Style, et celle du vers. La premiere consiste dans le choix que l'on fait des choses les plus capables d'affecter l'imagination et le sentiment : la seconde consiste dans le choix des expressions et des tours les plus propres à

rendre fidélement, et même à embellir les choses que l'on veut imiter ou exprimer : enfin la troisieme consiste, comme nous l'avons dit, à soumettre le langage aux regles générales de l'harmonie, et aux regles particulieres de la versification usitée dans la langue que l'on parle. Si on retranche la poésie du vers, on aura ce qu'on appelle la *prose cadencée ou poétique ;* telle qu'on la voit dans quelques romans héroïques, et dans les plus célebres morceaux d'éloquence : mais nous ne croyons point que ces sortes d'ouvrages, qui réunissent les deux principales parties de la poésie, puissent être comptés parmi les poëmes : car, s'il est vrai qu'ils ne different que du plus au moins des poëmes proprement dits, il est vrai aussi que tous les ouvrages en prose, quels qu'ils soient, sont dans le même cas. D'ailleurs, que l'on remonte à la naissance de la poésie ; on verra que tous les poëmes ont été originairement destinés à être chantés, et que l'on peut effectivement chanter ce qui est en vers ; au lieu que la plus belle prose ne peut jamais être que déclamée : enfin l'ame humaine séparée du corps qu'elle animoit, cesse d'être l'homme ; et nous croyons de même que les plus belles pensées, exprimées de la maniere la plus parfaite, ne sont véritablement de la poésie, qu'autant qu'elles sont revêtues de ce qu'on appelle la forme

du vers. L'auteur qui n'a d'autre mérite que de suivre les regles de la versification, n'est qu'un versificateur, ou qu'un rimeur : celui qui y joint la poésie du Style, est un homme d'esprit et de goût : mais il faut réunir les trois classes pour être un poëte. Ai-je besoin d'observer qu'en refusant de compter parmi les véritables poëmes, les ouvrages qui sont écrits en prose poétique, je suis bien loin de vouloir les déprimer ? Tout ce que j'en ai dit prouve le contraire. Je pense qu'ils forment un genre particulier et distinct, genre précieux, susceptible des plus grandes beautés, et qui nous a fourni plus d'un chef-d'œuvre ; mais qui n'est pas plus un genre poétique, que la marche théâtrale n'est une danse, et que le dessin le plus parfait n'est un tableau : la forme en un mot, n'est pas complétement la même ; donc le genre differe.

On se persuade souvent que dans les choix que la poésie exige, on ne doit admettre que du sublime, du grand, ou au moins du noble et de l'extraordinaire : c'est une erreur. Ces choix dépendent sur-tout de la nature des genres que l'on adopte. La poésie de Moliere differe infiniment de celle de Corneille ou de Racine : mais est-elle moins admirée ? est-elle moins admirable en général ? Cet exemple seul, prouve combien il est essentiel de

ne pas confondre l'idée d'une espece particuliere avec l'idée générique, plus étendue. La prose et la poésie pourroient se comparer, quant aux genres qu'elles embrassent, à deux familles très-nombreuses, dans chacune desquelles tous les individus different sensiblement les uns des autres, en même temps qu'ils ont et qu'ils conservent entr'eux, des traits communs qui les rapprochent. Si vous prenez les traits communs pour caractériser les individus, ou les traits individuels pour caractériser les familles, vous confondez tout, et ne nous donnez que des erreurs.

En évitant d'entrer dans de plus grands détails sur les regles de chaque genre, article d'ailleurs, auquel nous reviendrons dans la suite de cet ouvrage, nous ne devons pas au moins nous dispenser d'examiner et de faire sentir l'effet que les genres principaux ou formes plus remarquables des ouvrages de littérature, doivent naturellement produire. Mais pour parvenir à nous faire entendre plus facilement, sans risquer de nous trop éloigner de notre sujet; qu'il nous soit permis de recourir à une comparaison, et d'en substituer l'image aux idées abstraites où cette nouvelle recherche nous conduit : examinons les différents choix qu'un peintre occupé de son art, est obligé de faire, lorsqu'il veut entreprendre quelqu'ouvrage.....

1°. Son premier soin est sans doute de choisir un sujet qui puisse plaire ou intéresser. Un sujet est intéressant lorsqu'il nous importe de le posséder, lorsque sa possession nous promet quelqu'avantage, et qu'il excite ou satisfait le desir et la passion. Un sujet est propre à nous plaire, lorsqu'il nous récrée, ou nous amuse par quelqu'agrément particulier. C'est ce que quelques auteurs ont voulu indiquer en divisant les sujets, en sujets intéressants et en sujets piquants. Le peintre fera le choix le plus heureux, si son sujet peut tout-à-la-fois nous attirer, et nous attacher à ces deux titres : à mesure qu'il restera au-dessous de ce double but, son choix sera toujours moins parfait ou plus défectueux.

2°. Lorsque le choix du sujet est arrêté, il faut que le peintre se détermine sur la maniere de le représenter ; c'est-à-dire, qu'il décide s'il se contentera de nous retracer l'image des objets sous une seule et même couleur, comme on le voit dans les ouvrages dessinés au crayon ou à l'encre de la Chine ; ou, bien s'il multipliera, choisira, et assortira diverses couleurs dans un même tableau.

3°. Il faut également que le peintre choisisse entre nous offrir l'image ou la figure des objets, sans marquer ni distance ni proximité, comme on le voit dans les

ouvrages faits à vue d'oiseau, dans les plans, et même dans un grand nombre de portraits ; et entre-fixer plusieurs points de distance ou de proximité, afin de placer, sur ces derniers points, les objets de son tableau, et les rapprocher de nous, et de porter sur les plans écartés ou enfoncés, les objets accessoires et les ornements ; comme on le voit dans tous les ouvrages dont les vrais peintres se glorifient le plus.

4°. Le peintre décidera ensuite s'il veut laisser dans un état isolé, la figure qui nous retracera son sujet, supposé qu'il n'ait qu'une figure ; ou s'il la composera avec d'autres qui forment un grouppe.

5°. Enfin, il choisira des attitudes ou froides et insignifiantes, ou expressives et plus ou moins passionnées ou gracieuses.

Substituons le littérateur au peintre ; plaçons-le dans les mêmes positions ; et voyons, en le suivant dans les déterminations qu'il aura à prendre, ce qui résulteroit des choix qu'il pourroit faire....

1°. Les sujets propres à éclairer notre esprit, ou à former notre cœur, sont les sujets vraiment intéressants : ceux qui ne sont propres qu'à occuper notre imagination, et qu'à nous récréer par le burlesque ou l'extraordinaire, ou le comique, ou le plaisant, ou le gracieux, sont les sujets amusants : mais il faut

observer que souvent un même sujet peut appartenir à l'une ou à l'autre de ces deux classes, selon le point de vue sous lequel il est considéré, et selon la maniere dont il est traité; ce qui n'empêche pas néanmoins, qu'il ne soit de sa nature, et en général, de l'une plutôt que de l'autre. Toutes les distinctions de *genres* qui ne portent que sur la matiere que l'on traite, naissent de cette premiere division : ce sont aussi celles que l'on suit le plus communément dans l'arrangement des livres d'une bibliotheque. Nous n'avons pas besoin de dire que plus l'auteur est jaloux d'obtenir une prompte célébrité, plus il s'attache aux sujets propres à plaire ou à récréer; et que plus il est curieux de se rendre utile et de s'assurer une gloire durable, plus il s'applique à des sujets intéressants.

2°. Si l'auteur, toujours clair et correct, ne varie point son ton; que dans sa marche uniforme, il nous développe son sujet avec exactitude et fidélité, mais sans vivacité, sans variété, sans ornement, et sans ame; ses productions ressembleront aux dessins faits à l'encre de la Chine, ou au crayon. Pour la perfection de l'ouvrage que l'on entreprend, il faut savoir multiplier ses couleurs; il faut les choisir selon la pensée et le sentiment qu'il est à propos d'exprimer; il faut les assortir

de maniere qu'en frappant les yeux par leur éclat et leur convenance, elles se rapportent toutes à un même ton, et qu'elles nous offrent le charme de la variété sans s'écarter de la vérité, soit dans leurs nuances, soit dans leur combinaison. On peut même ajouter encore à ces premiers avantages, en relevant les couleurs naturelles des objets, par une vivacité, par une richesse, par une magnificence rare, mais non contraire à la nature des choses : c'est ce que l'on voit dans la prose cadencée, dans la haute éloquence, et sur-tout dans la poésie : la belle poésie est ici ce que sont en peinture, les chefs-d'œuvres de Rubens, et des autres grands maîtres les plus célebres par leur coloris.

3°. Les ouvrages où l'auteur traite sa matiere sans se montrer lui-même, sans se faire remplacer par quelqu'autre personnage connu, sans adresser la parole à ses lecteurs ; en un mot, sans placer personne sur la scene qu'il nous ouvre, sont comme les plans faits à vue d'oiseau : tels sont la plupart des ouvrages où l'on traite des éléments ou des principes des sciences, et des regles des arts. Il faut pour autoriser à choisir ce genre, qui est nécessairement froid, que le sujet lui-même exige une grande simplicité dans la méthode, un ordre bien marqué et bien régulier dans la marche, et une profonde méditation

dans laquelle tout ce qui pourroit affecter l'ame, causeroit des distractions nuisibles. Par-tout ailleurs, l'auteur doit chercher à intéresser directement ceux à qui il parle, en se montrant lui-même à leurs yeux, ou en se faisant remplacer par quelque personne plus propre à se concilier l'attention, et même en apostrophant et en interrogeant ses auditeurs ou lecteurs : par-là il nous rapproche de son sujet, qu'il met, pour ainsi dire, sous nos yeux et au milieu de nous. C'est ce que font souvent et du moins autant qu'ils le peuvent, les historiens, et sur-tout les orateurs; en un mot, tous ceux qui s'écartent de la méthode purement didactique.

4°. Dans les récits, on ne nous présente qu'un seul objet dans un même tableau : cette méthode est la plus convenable, lorsque chaque objet précede ou suit d'autres objets avec lesquels il fait en quelque sorte gallerie, et que l'on ne pourroit réunir sans confusion d'idées, ou sans contrariété d'intérêts. Dans le discours, le sujet et la personne qui parle, font une sorte de grouppe avec ceux à qui le discours est adressé : on conçoit combien l'effet en est plus grand et plus sûr. Dans les ouvrages dialogués, il y a encore plus de personnages sur la scene : chacun d'eux, ou au moins le personnage

principal en devient plus intéressant ; et le spectacle offert à nos yeux, outre qu'il est plus riche et plus varié, nous attache davantage. Si on peut en même temps nous placer nous-mêmes au milieu de ce grouppe, comme dans les pieces de théâtre, on a saisi la forme la plus heureuse et la plus parfaite.

5°. Cela est vrai, sur-tout lorsque l'auteur sait en même temps animer ses objets, les peindre en action, les placer dans des situations agréables ou pénibles, en un mot intéressantes ou piquantes, et tirer de ces situations, des sentiments aussi énergiques que vrais, et aussi convenables dans leur rapport avec nous, que dans leur rapport avec le sujet. Une passion foible en pareil cas, est toujours une grande imperfection : c'est le contraste déplaisant et ridicule que nous offrent des effets minutieux et inutiles, produits par le concours et tout l'appareil des causes les plus puissantes.

Des situations intéressantes ne peuvent pas convenir à des sujets indifférents ou froids : un grouppe d'objets qui seroient disparates entr'eux, ou qui même ne gagneroient rien à leur réunion, deviendroit absurde et embrouilleroit toutes nos idées : le coloris de la poésie ou de la prose cadencée, employé sur un sujet trivial, feroit un effet burlesque.....

Ainsi, toutes les formes ne conviennent pas également à tous les sujets ; et c'est au jugement et au discernement des auteurs, à choisir les genres selon les sujets, ou les sujets selon les genres ; et les uns et les autres selon les talents qui les distinguent, le but qu'ils se proposent, et les circonstances où ils se trouvent. Mais quel que soit le choix que l'on fera à cet égard, il faut maintenir le caractere que l'on se propose de donner à ses écrits ; ne pas s'écarter de la forme sous laquelle on les présente d'abord ; et par conséquent suivre fidélement les regles du genre que l'on adopte, et en soutenir le ton ; sous peine d'être convaincu de foiblesse et d'inconséquence ; sous peine de n'avoir qu'un Style discordant et déplacé, que le lecteur flétrit par ses sarcasmes, ou qu'il dédaigne avec mépris.

ARTICLE IV.

De la Langue dans laquelle on écrit.

IL n'est point de LANGUE qui, en conséquence ou en conformité de ses éléments particuliers et déterminés, n'ait ses principes, son génie, son caractere, ses procédés, sa marche, ses regles, ses exceptions, ses irrégularités, ses caprices, ses beautés, et ses défauts; toutes choses dont le Style se ressent nécessairement.

Une *Langue* est la totalité des mots adoptés par un peuple, et la maniere établie par l'usage de les employer, pour communiquer ses idées et ses affections ou sentiments.

Par *premiers éléments* d'une langue, j'entends les sons qu'elle adopte, les mots qu'elle en compose, et les formes dont elle rend ces mots susceptibles.

Les *principes* d'une langue sont les maximes générales qui en présentent les vues, et en indiquent d'avance les usages : ils établissent le génie de la langue, et découlent de ses premiers éléments.

Le *génie* d'une langue est l'esprit de cette langue, l'effet général et immédiat de ses principes, et par conséquent la source ou

la cause générale et immédiate de sa marche et de ses regles, sur-tout de ses regles favorites, et de ses principes dominants et les plus analogues entr'eux.

Le *caractere* d'une langue est ce que cette langue a de propre et de distinctif dans toutes les parties qui la composent : il est comme la physionomie que donnent à cette langue tous ses traits réunis. Le génie naît des ressources de la langue, dont il fixe les goûts particuliers ; et le caractere résulte de la maniere dont elle profite de ses ressources, et satisfait ses goûts ; l'un nous montre ce qu'elle peut et ce qu'elle aime ; et l'autre ce qu'elle produit et ce qu'elle est. Quand on parle du génie d'une langue, on se borne à deviner les effets en étudiant les causes : quand on parle du caractere, on ne remonte aux causes, qu'autant qu'on les découvre dans les effets : l'un ne nous fait connoître la langue, que dans sa puissance et ses penchants, les plus heureux ou les plus marqués ; l'autre nous arrête également sur ce qui lui est naturel en bien et en mal.

Les *procédés* d'une langue sont les moyens que cette langue emploie : ils embrassent tout ce qui est analogue à sa marche, ou prescrit par ses regles : ils nous conduisent à une maniere d'opérer, dans laquelle la langue suit son caractere, et nous révele son génie.

La *marche* d'une langue est le résultat de ses principes, en ce qui concerne l'ordre et l'arrangement des mots et des phrases dans le discours.

Les *regles* d'une langue sont les maximes particulieres et de détail, qui réunies ensemble, forment le code de cette langue : elles ne sont que le développement de son génie, et l'application de ses principes. L'uniformité constante des procédés et de la marche d'une langue, dans les circonstances analogues entr'elles, acquiert à nos yeux, à mesure que nous l'observons, l'autorité sacrée de loi ; et ce sont les loix de cette espece, que les regles expriment.

Les *exceptions* sont les usages qui s'écartent des regles par des raisons justes et connues.

Les *irrégularités* sont des exceptions bien établies par l'usage, bien formellement contraires aux regles les plus généralement avouées, mais exceptions dont les motifs sont inconnus, ou paroissent peu importants.

Les *caprices* sont des irrégularités plus isolées et plus frappantes, qui semblent s'éloigner sans raison valable, ou au mépris des raisons les plus fortes, des maximes ou regles favorites de la langue.

Les *beautés* d'une langue sont les effets heureux ou desirables que produisent ou peuvent produire les regles, les exceptions,

et même les irrégularités et les caprices de cette langue, ainsi que le choix et la combinaison de ses divers éléments.

Les *défauts* d'une langue enfin, sont les inconvénients, ou les effets défavorables des mêmes causes.

C'est en conséquence de la nature ou de la détermination de tous ces objets considérés isolément, ou combinés ensemble, qu'il arrive nécessairement ou naturellement que les langues sont libres ou contraintes, lentes ou rapides, faciles ou pénibles à manier, variées ou monotones, et fermes ou incertaines; c'est delà qu'il arrive que l'une est plus harmonieuse et plus sonore, l'autre plus sourde et plus sifflante; l'une plus molle et plus douce, l'autre plus dure et plus roide; l'une plus pauvre, l'autre plus riche; l'une plus coulante et plus claire, l'autre plus embarrassée et plus obscure; l'une plus énergique et plus serrée, l'autre plus foible et plus traînante ou diffuse; l'une enfin plus élégante et plus polie, l'autre plus âpre et plus fiere. C'est pour toutes ces causes, en un mot, qu'ici l'usage admet ce qu'il rejette ailleurs, tant en ce qui concerne les mots, qu'en ce qui tient à leur construction. Dans quel labyrinthe toutes ces causes d'influence ne nous conduiroient-elles pas, si nous voulions les suivre dans tous les détails qu'elles peuvent nous offrir!

Pour

Pour ne pas nous y égarer, bornons-nous à recueillir quelques notions générales sur toutes les langues, et les principaux traits particuliers de la nôtre.

1°. « Le peuple fait les langues, qui » sont ensuite *fixées* par les bons écri- » vains, et *réglées* par les philosophes, dit » d'Alembert... » Sans doute que d'Alembert mettoit les bons grammairiens à la tête des philosophes dont il parloit; et que par *fixer*, il entendoit *perfectionner* : car *Vaugelas*, les Solitaires de Port-Royal, Dumarsais, et d'Olivet ont plus contribué à *régler* notre langue que tous nos autres philosophes; et les langues ne sont véritablement *fixées* que quand elles ne sont plus. La langue latine n'a été fixée par Cicéron, Horace, et Virgile, que long-temps après qu'on ne parloit plus comme eux.

Si le peuple seul fait les langues, il s'ensuit que chaque langue participe nécessairement du caractere de la nation qui l'a faite, ainsi que des talents qu'on y cultive, des succès qu'on y obtient, et du goût qui y regne. Ce n'est que par ces différentes causes réunies, que l'on explique comment et pourquoi la langue grecque est mobile, riche, sonore, vive, pittoresque, et toujours agréable; la latine, mâle, fiere, et vigoureuse; l'allemande, dure dans ses éléments, simple dans son abondance, sérieuse dans son ton naturel,

et lente ou même compliquée dans sa marche ; l'angloise, âpre, énergique, hardie, et plus riche des dépouilles étrangeres, que de son propre fonds ; l'espagnole, imposante et grave ; et l'italienne fine, délicate, molle, et facile.

Plus le caractere d'une nation est prononcé ou inflexible, moins celui de sa langue est propre à se plier aux différents modes du Style : chez une nation qui seroit toujours la même, la langue n'auroit qu'un ton, et ne conviendroit qu'à un seul genre. Cette observation nous offre une des principales sources du génie et du caractere particulier des langues : elle nous offre la cause la plus frappante de la différence des goûts distinctifs des nations, et de leurs succès plus marqués dans certains genres de littérature : elle nous dit pourquoi l'Espagnol aime à répandre sur tous ses écrits, autant de noblesse, de dignité, et de pompe que son sujet peut le lui permettre ; pourquoi l'Italien creuse tous les objets, pour en retirer de préférence des idées fines et déliées ; pourquoi les Allemands ont obtenu des succès plus assurés en s'attachant aux genres raisonneurs ou descriptifs ; et pourquoi des idées insolites, originales, et même fantasques, sont en Angleterre, des idées favorites, et pour ainsi dire, nationales.

La langue d'un peuple dont le caractere

est circonscrit et bien déterminé, ne peut donc jamais convenir aux nations d'un caractere décidément opposé. Si donc il est des langues qui puissent parvenir à une sorte d'universalité, ce ne peut être que celles des peuples qui ont tout-à-la-fois dans leur caractere, assez de souplesse pour se rapprocher des autres peuples ; et dans leurs talents et leurs productions, assez de mérite et de succès, pour exciter une émulation générale : l'étendue du commerce, une grande célébrité, l'éclat de la gloire, font desirer à tout le monde de s'identifier en quelque sorte avec ceux qui réunissent de si précieux avantages ; et la langue de ces hommes admirés ou enviés, est le plus nécessaire ou le plus naturel de tous les moyens de rapprochement auxquels on puisse recourir. Mais si une langue n'a pas dans son caractere, des qualités qui sympathisent avec toutes les ames ; si au contraire elle blesse tous les esprits, et heurte les opinions reçues ; aucun titre, aucun secours, aucune puissance ne pourra la faire admettre, ou du moins lui maintenir l'universalité qu'on paroîtra d'abord lui avoir assurée. Que l'on juge de ces réflexions par l'application qu'on en peut faire à la langue françoise dans les temps modernes, à la langue grecque chez les anciens, et à la langue latine, dont l'adoption fut un joug imposé aux vaincus, qui ne la re-

curent que pour la corrompre et l'anéantir.

Par-là même que les langues sont intimement liées au caractere des peuples auxquels elles appartiennent, il est encore évident que rien ne peut les sauver de l'instabilité naturelle des choses humaines : elles varient nécessairement tant qu'elles sont usuelles : elles s'assouplissent aux mœurs, aux goûts, et au ton de chaque siècle. D'ailleurs, l'emploi même qu'on en fait les use : le mot figuré le plus brillant, devient familier, terne, et trivial : le terme propre devient commun et insignifiant ; le tour le plus animé devient froid ; l'epithete forte devient vague et parasite ; l'élégance perd sa fleur, et le Style tout son éclat ; le temps, en un mot, ôte aux langues que l'on parle, leurs couleurs, leur énergie, et leurs agréments : pour y suppléer, on exagere, on se guinde, on devient faux et outré ; le goût se dépraye, et les langues ainsi énervées ou corrompues, finissent par ne plus conserver que les éléments informes de celles qui doivent leur succéder.

2°. Cette légere esquisse de l'histoire des langues en général, nous conduit naturellement à l'histoire particuliere de la langue françoise ; de cette langue si différente d'elle-même, lorsqu'on la considere, d'abord dans son origine et dans sa longue enfance, et ensuite dans l'état de per-

fection où le temps, la fortune, le caractere, et le génie de la nation l'ont élevée.

Cette langue n'est dans ses premiers éléments, qu'un résultat bizarre, composé de la langue celtique, que Justinien comparoit au cri des corbeaux; de la langue grecque, qui sans doute l'adoucit un peu à l'époque des colonies phocéennes, et qui lui a encore rendu le même service à l'époque de la renaissance des lettres; de la langue latine, naturellement dure, et que nos ancêtres n'ont adoptée que vers le temps où elle s'est corrompue, et où par conséquent elle est devenue plus raboteuse encore; des langues du nord, dont le génie barbare a tronqué nos mots, et détruit notre syntaxe; des langues orientales, qui du temps des incursions des sarrazins, et de la folie peut-être inévitable des croisades, ont jetté une nouvelle bigarrure sur ce fonds déja si informe; de la langue espagnole qui, durant de si longues guerres, nous a donné plus de formules cérémonielles que de dignité; et de la langue italienne, qui du temps du schisme de Rome, du temps de nos conquêtes et de nos défaites au delà des monts, et de celui du regne des Médicis en France, a plutôt énervé qu'adouci notre langage.

Il n'est aucune de ces langues étrangeres qui ne nous ait fourni un grand nombre d'expressions ou de termes insolites alors

pour nos oreilles, et de tournures non moins insolites pour nos esprits : mais quatorze cents ans d'efforts et de travaux suivis, pour préparer et décider, ou ensuite affermir l'existence de la langue que nous avions à tirer de ce chaos, ont donné à cette même langue, les occasions, le temps, et les moyens de se rapprocher peu à peu du génie de la nation, et d'établir une sorte d'analogie, et même d'homogénéité entre tant d'éléments disparates, en les soumettant tous les uns après les autres, aux formes particulieres qu'elle s'est appropriées, et qui lui conviennent. Mille institutions nationales, qui telles que la chevalerie, ont eu une si grande influence sur les mœurs; tant de modes accréditées ou de goûts dominants qui, semblables à la longue vogue des troubadours, n'ont pas produit des effets moins sensibles; mais sur-tout les qualités particulieres qui rendent le peuple françois plus social que tant d'autres peuples; ces différentes causes, jointes aux causes secondaires qui en sont les effets plus ou moins immédiats ou nécessaires, ont amené cette langue, si défectueuse et si vicieuse dans ses premiers éléments, à un point de perfection qui la fait compter parmi les langues les plus belles du monde connu.

Si donc la connoissance de sa formation lente et pénible a pu autoriser Voltaire à

dire que « c'est une gueuse fiere, à laquelle » il faut encore quelquefois faire l'aumône » malgré elle ; » ne pouvons-nous pas répondre avec plus de raison, à ce patriarche de notre littérature moderne, que façonnée par le génie flexible, adroit, délicat, sensible, élevé ou profond de tant de grands hommes, et de lui-même, elle est parvenue à se plier à tous les genres et à tous les tons, selon les sujets, les personnes, et les circonstances? Simple et presque monotone, ignorant le superflu, et ne connoissant d'autre loi que celle d'être claire et franche, à cette époque déja si éloignée de nous, où l'on ne parloit que pour se faire entendre; elle trouve aujourd'hui en elle-même, quand il le faut, tout l'éclat de la richesse, et la pompe du luxe. Si elle a l'attrait du plaisir à peindre, elle réunit à la naïveté ou à la finesse, et à la douceur ou à la vivacité, la gaieté, la variété, et l'élégance : si c'est le bel-esprit qui l'emploie, elle devient fine, légere, et même au besoin, singuliere et originale, sachant également répandre les charmes des graces sur l'austere vérité, comme sur les formes entortillées du mystere : grande et majestueuse avec Bossuet et Corneille, noble et philosophique avec Buffon, éloquente et ferme avec Bourdaloue, touchante et persuasive avec Massillon, abondante en sentiments élevés et délicats avec Racine, douce et sensible avec Fénélon,

véhémente et terrible avec Crébillon, pathétique et fleurie avec Voltaire; naïve avec Lafontaine, précise et réguliere avec Boileau, comique avec Moliere, pittoresque avec la Bruyere, hardie avec Montaigne, nombreuse avec Balzac et Malherbe, harmonieuse avec Fléchier et le premier des deux Rousseau, pleine de chaleur et de force avec le second, de décence et de dignité avec d'Aguesseau, d'une énergie noble avec Montesquieu, et d'une énergie franche et piquante avec Piron; ingénieuse avec Fontenelle, Gresset, Bernis, et tant d'autres; familiere et choisie, causante, vive, et légere ou fine avec Sévigné, toujours variée et toujours convenable avec Paschal, et même avec la plupart de nos auteurs; elle a su s'approprier tous les caracteres, et saisir toutes les nuances; au point que mille qualités précieuses qui ailleurs ont immortalisé tant d'écrivains célebres, ne sont plus chez elle que des qualités ordinaires et communes; mérite d'autant plus merveilleux, d'autant plus honorable, qu'il restera toujours à notre langue deux grands défauts qui, dans tous les temps, feront le désespoir des talents médiocres, comme ils ont souvent fait le supplice des talents les plus distingués; je veux dire, une marche naturellement un peu roide, et une prosodie trop foiblement nuancée, et presque sans metres et sans accents.

Après ce coup-d'œil rapide sur les langues, qui pourroit douter de l'influence qu'elles exercent nécessairement sur le Style ? Quelque étendus ou multipliés que soient les détails qu'embrassent tous les points de vue que nous venons d'indiquer, il n'en est aucun que l'écrivain ne soit obligé de connoître. Si l'auteur en néglige l'étude, il sera nécessairement incorrect, barbare, obscur, bas, et rébutant dans ses écrits : les termes y seront impropres ou burlesques ; les phrases incomplètes ou inintelligibles ; le discours embarrassé et obscur, ou incohérent ; et les sons durs et discordants : cependant, pour obtenir quelque succès, il faut que le Style soit fondé sur cette propriété des termes, des tours, du coloris, et des sons, qui seule peut l'assortir aux idées, au sujet, aux images, au genre, au mouvement de l'action qu'on décrit, à la passion qu'on veut rendre, et au génie de l'auteur ; il faut savoir éviter les vices auxquels la langue dont on se sert, est encline, si j'ose m'exprimer de la sorte ; et racheter toutes les imperfections qu'elle peut avoir, par des beautés qu'elle puisse admettre.

N'oublions pas que dans une même langue, il y a, pour ainsi dire, autant de langues différentes que de genres, et qu'il faut savoir les distinguer de manière à ne jamais les confondre, à ne jamais em-

ployer l'idiôme d'un genre, quand on écrit dans un genre opposé. Certainement Moliere, Lafontaine, Racine, Boileau, Rousseau le lyrique, Voltaire, etc., ont tous parfaitement saisi et suivi le génie de leur langue : mais pourroit-on, sans violer toutes les regles du goût, attribuer à l'un d'eux, le Style d'un autre ? N'en résulteroit-il pas un mêlange ridicule et discordant ? Essayez de transporter dans les ouvrages de Racine, les gallicismes qui nous plaisent le plus dans les ouvrages de Moliere ; prêtez à Boileau ceux du bon Lafontaine ; échangez en un mot, les gallicismes qui appartiennent au genre gai, contre ceux que le genre sérieux se réserve ; ou bien ceux qui sont propres au genre naïf, contre ceux qui caractérisent le genre noble ; et vous jugerez de l'importance de cette observation.

Mais pour saisir tant de nuances, et les bien distinguer, jusqu'où ne doit-on pas porter la connoissance de la langue qu'on emploie ? Quelle attention ne faut-il pas donner à chaque mot, à chaque syllabe ? Il faut, pour ainsi dire, compter et peser jusqu'aux lettres ! Il faut s'être appesanti cent fois sur la masse infinie des détails ; d'autant plus qu'il s'agit ici, non d'une connoissance purement spéculative, semblable à celle que l'on peut avoir d'un objet éloigné de soi ; mais d'une connois-

sance pratique et usuelle, d'où puisse naître une sorte d'instinct ou de goût tout formé, qui nous dirige sans peine, et presque sans que nous y songions. Il faut en un mot, une étude coupée, ou plutôt aidée par un fréquent exercice, et soutenue, perfectionnée et dirigée par les facultés les plus heureuses et les mieux développées; par les facultés de l'esprit, qui font que l'on voit bien; par les facultés de l'ame qui sement par-tout la vie, et par-tout réveillent la sensibilité; par les facultés qui caractérisent le goût, et qui sans cesse nous rappellent à ce qu'il y a de plus parfait; et enfin par cette imagination féconde, originale, et mesurée, qui enrichit les objets, des couleurs les plus agréables ou les plus vraies, ou les plus brillantes, ou les plus vives, ou les plus variées, et toujours les plus convenables et les mieux assorties.

Parmi les nombreux écueils qui se présentent ici de toutes parts, et qu'il est quelquefois si difficile d'éviter, nous en distinguerons trois qu'il est sur-tout essentiel de faire remarquer, et par le court examen desquels nous allons terminer cet article.

1°. Quelques auteurs s'en tiennent aux connoissances que le seul usage de la langue peut leur avoir données. Faut-il leur prouver que le langage usuel de la conversation est trop négligé pour pouvoir suffire à celui qui écrit; que même dans les lettres

les plus familieres, il en résulteroit un Style insoutenable ; que lorsqu'on nous dit qu'il faut écrire comme on parle, on suppose que l'on parle comme on devroit écrire, ce qui n'est presque jamais vrai, ce que même on ne pourroit faire habituellement sans tomber dans une affectation très-ridicule ; que cette vieille maxime *qu'il faut écrire comme on parle*, doit s'entendre, seulement du *naturel*, et non de la *correction* du Style, ou bien qu'elle est fausse et dangereuse ; que la conversation permet et même exige, sous peine de passer pour pédant, une infinité d'ellipses, d'inversions, et mille constructions imparfaites, auxquelles le ton de la voix, l'air, et le geste suppléent, mais qui, transportées dans un écrit, produiroient un Style équivoque, embarrassé, sans caractere, et sans suite ?

2°. D'autres auteurs, sur-tout parmi les étrangers, se persuadent qu'il leur suffit d'avoir étudié les regles de la langue dans les grammaires ; comme si les grammairiens disoient tout ou pouvoient tout dire. Eh ! ne suffit-il pas d'ouvrir les livres de ces écrivains semi-barbares, pour être frappé de l'erreur où ils tombent, et pour se convaincre que jamais les regles ne sont assez justes ou assez générales pour prévenir toutes les fautes ; que jamais elles n'embrassent tous les détails ; que du

moins elles ne suffisent pas pour nous conduire à ce naturel, à cette aisance, à cette légéreté, et à ces expressions originales, que la conversation seule peut nous donner; que toujours le Style de ceux qui s'en tiendroient aux leçons muettes des livres, seroit dur, embarrassé, roide et contraint, foible et monotone; que la valeur précise des mots, et des tournures les plus indifférentes en apparence, et cependant les plus essentielles à bien connoître, ne peuvent être senties qu'à l'aide des conversations fréquentes que l'on a avec les personnes qui parlent le mieux; et que sans cet usage assidu, joint aux réflexions qu'il peut seul nous fournir, il est impossible de devenir un bon écrivain, quelque distingués que soient d'ailleurs les talents que l'on possede.

3°. D'autres enfin, guidés par un génie ennemi du joug et de toute contrainte, prétendent pouvoir remettre, pour ainsi dire, la langue dans le moule; la plier en tout à leur goût particulier; et lui donner par une entreprise, téméraire plutôt que hardie, un caractere nouveau auquel peut-être elle répugne. Ils citent pour garants, Montesquieu et quelques autres auteurs, qui, disent-ils, ont donné à la langue françoise, une énergie qu'elle ne connoissoit point avant eux. Mais ignorent-ils, ou feignent-ils d'ignorer, que Montesquieu

avoit étudié sa langue pendant toute sa vie, et dans le monde et dans les livres; qu'il n'avoit rien négligé de ce qui pouvoit former et perfectionner en lui le goût et le talent; qu'il avoit toujours eu l'attention de réunir les préceptes des grands maîtres, les avantages de la pratique, et les secours de la méditation; et qu'en un mot, ce n'est que par ces différents moyens qu'il a trouvé dans sa langue, cette énergie qu'il ne lui a pas donnée, mais qu'il a su y découvrir, et qui jusqu'à lui, y étoit cachée, enveloppée, ignorée, et ne lui étoit pas étrangere?

A côté de Montesquieu, ou à sa suite, placez Montaigne dans un genre, Bossuet et Corneille dans un autre, Lafontaine dans un troisieme; ici Racine, Paschal, et Fénélon; là, Moliere, la Bruyere, et Sévigné; ailleurs Boileau et Rousseau, et tant d'autres qui leur ont succédé: toujours on vous fera la même réponse, et vous concluerez que ceux qui ont le mieux écrit, ont tous su joindre aux plus grands talents, une étude approfondie de leur propre langue. Que l'on ait des talents égaux aux leurs, et que l'on suive la même route qu'eux, l'on aura les mêmes succès: mais cela prouve encore combien il est nécessaire d'étudier et de consulter la langue que l'on emploie lorsque l'on veut écrire.

ARTICLE V.

Des qualités personnelles de l'Auteur.

Nous ne parlerons ici que des qualités relatives aux talents : ce que nous pouvons avoir à dire sur les autres, est renvoyé à l'article des circonstances.

Les qualités de l'écrivain, qui ont quelque rapport à ses talents, sont nécessairement comme empreintes dans ses ouvrages, puisque ces mêmes ouvrages n'en sont, pour ainsi dire, que le produit. Ces qualités peuvent se diviser en quatre classes; 1°. qualités naturelles ou originaires de l'esprit, qui forment nos facultés; 2°. qualités acquises de l'esprit, qui consistent dans nos connoissances; 3°. qualités naturelles ou originaires de l'ame, lesquelles constituent le caractere; 4°. et qualités acquises de l'ame, qui ne sont autre chose que nos habitudes.

1°. Qualités originaires de l'esprit.

Les qualités naturelles ou originaires de l'esprit, sont principalement, 1°. la *mé-*

moire ; 2°. la *raison ;* 3°. l'*esprit*, en prenant ce mot dans un sens plus spécial, très-connu en littérature ; 4°. et l'*imagination*. Nous verrons ailleurs les nombreuses sous-divisions qui peuvent se présenter à la suite de la seconde et de la troisieme de ces qualités : il nous suffit ici de donner une idée juste de toutes les quatre, et de faire sentir comment et jusqu'à quel point, elles influent sur le Style.

1°. La *mémoire* est une faculté par laquelle nous reproduisons à volonté ou dans les occasions opportunes, les idées ou images que nous avons précédemment eues. Cette faculté n'a pas le même degré d'intensité, d'activité, ou de valeur chez les uns que chez les autres ; nous avons chacun une mémoire plus ou moins étendue, plus ou moins facile, plus ou moins fidelle et nette, et plus ou moins tenace, selon la disposition des organes dont elle dépend : mais nous avons l'avantage singulier de pouvoir l'augmenter ou la fortifier en l'exerçant, et de ne pouvoir gueres la perdre au moins avant l'âge des infirmités, qu'en la négligeant. Cependant il faut observer que toutes les manieres d'exercer la mémoire, ne sont pas également bonnes : il y a ici comme par-tout, un choix à faire, et une méthode à suivre ; méthode fondée sur la nature même et les dispositions de nos organes, mais qu'il n'est

pas

pas de notre sujet de développer. Nous dirons seulement qu'à la suite de la correspondance qui se trouve sur-tout entre les fibres ou parties nerveuses de notre cerveau, la liaison, le rapport, et la connexion que la nature et les circonstances nous font appercevoir, ou que nous imaginons exister entre nos idées ou nos affections, sont la source et le principe, ou la cause de la mémoire : une chose en rappelle une autre, et nous en fait reconnoître l'image comme nous appartenant déja.

La mémoire influe nécessairement sur le Style : car si elle est heureuse, cultivée, et guidée par le bon goût et la raison, il est impossible que le Style ne se ressente pas des richesses qu'elle aura acquises, et qu'il ne devienne pas abondant et nourri ; comme d'un autre côté, si une grande mémoire surchargée de faits, prédomine chez un auteur, jamais le Style de ce dernier n'échappera au danger d'être traînant, désordonné, et diffus ; et comme en troisieme lieu, il sera sec, maigre, et décharné, si l'auteur manque de mémoire, ou ne l'a pas assez meublée.

2°. La *raison* est une faculté par laquelle nous saisissons non-seulement les idées et leurs rapports, pour en porter un jugement, mais nos jugements eux-mêmes pour les combiner entr'eux, et dis-

cerner par le raisonnement, ce qu'il y a dans les objets qui nous occupent, de convenable ou de déplacé, de vrai ou de faux, de juste ou d'outré, de nécessaire, d'utile, ou de nuisible. La *raison* est le guide de l'homme : c'est à elle à lui montrer le chemin qu'il doit suivre, et les motifs qui doivent le déterminer : elle appelle l'attention et produit la réflexion : elle retient l'homme trop vif, borne les plaisirs de l'homme voluptueux, adoucit le caractere de l'homme dur, excite l'homme trop lent, et affermit l'homme foible : en un mot, elle modere nos passions, et supplée à nos défauts.

On ne s'attend pas sans doute que je cherche à prouver combien cette faculté est indispensable à celui qui veut écrire. La *raison* de l'homme est plus ou moins active et prompte, ou lente et paresseuse ; nette et lucide, ou obscure et embarrassée ; ferme et forte, ou vacillante et foible ; solide et méthodique, ou légere et déréglée ; profonde et hardie, ou timide et superficielle ; étendue et cultivée, ou bornée, stérile, et incertaine. Et quel est celui de ces avantages ou de ces défauts qui puisse ne pas se fondre et se manifester tout entier dans les écrits d'un auteur, selon les mille nuances, et les mille combinaisons particulieres, dont les uns et les autres sont susceptibles ? Que faisons-nous

autre chose quand nous écrivons, que d'exprimer nos pensées ; c'est-à-dire, que de raisonner d'une maniere plus ou moins solide, ou de déraisonner d'une maniere plus ou moins absurde ? La *raison* seule a le droit de diriger notre plume : sans elle, nous n'avons rien à produire, ou nous extravaguons honteusement. En un mot, si comme nous allons le voir, cette *raison* si nécessaire et si importante, ne suffit pas pour rendre nos ouvrages agréables, elle seule du moins, doit en fournir le fonds et en surveiller la marche.

3°. Ce qu'on appelle *esprit* en littérature, n'est autre chose que la raison considérée dans ce qu'elle offre de plus délié, de plus fin, de plus subtil, et de plus délicat. La raison, dans le sens qu'on y attache ordinairement, ne présente les objets que dans leur masse ; elle s'arrête à ce qu'ils ont de plus sensible, de plus important, et de plus essentiel : l'esprit va plus loin ; il pénetre dans les replis les plus cachés, découvre les rapports les moins frappants, et saisit dans chaque chose ce qu'il y a de plus ingénieux. L'esprit est donc le raffinement de la raison ; c'est-à-dire, qu'il est toujours tout près d'en devenir l'abus. On perfectionne la raison en étendant sa sphere, ou en lui donnant plus de justesse et de précision. Le desir d'agrandir la raison peut nous jetter dans

le gigantesque et l'enflure : le desir de la rendre plus fine peut nous conduire à tous les défauts du bel-esprit.

Si le véritable et bon esprit est réuni à la raison, le Style devient piquant, ingénieux, délicat, et fin, sans rien perdre de ses qualités plus précieuses : que lui manque-t-il alors pour nous plaire ? Il joint ensemble l'agréable à l'utile ; mais si, à force de s'attacher aux petites conceptions, on néglige les grandes vues ; si l'on s'éloigne de sa route, et si l'on s'égare dans tous les sentiers détournés, pour ne perdre aucune des fleurs qu'on y apperçoit ; si l'on décompose tous les corps jusqu'à les réduire en atomes imperceptibles ; si l'on transforme tous les solides en feuilles légeres, fines, et transparentes comme la gazé ; que deviennent alors la vérité et la Nature ? n'y substitue-t-on pas l'erreur et l'illusion ? Les esprits si fins en un mot, sont-ils autre chose que des esprits faux ? Et que peut-on produire dans un égarement semblable, qui ne soit déshonorant pour soi-même, et funeste pour les autres ? Le Style des auteurs qui s'y abandonnent, peut-il ne pas être successivement ou tout-à-la-fois, entortillé, énigmatique, sautillant, décousu, froid, guindé, et toujours pénible ?

4°. L'*imagination* est dans *l'esprit de l'homme*, la faculté de former des images.

On forme les images au-dedans de soi-même, ou on les produit au-dehors : ces images ont pour objets des êtres séparés et individuels, ou des êtres réunis en grouppes, combinés entr'eux, et composant de nouvelles masses ; division qui nous fournit quatre sortes d'imaginations qu'il est utile de bien distinguer.

La faculté de former des images au-dedans de soi-même, et celle de les transporter dans le discours, s'exercent, 1°. sur des objets physiques et accessibles à nos sens, ou sur des objets qui n'offrent à nos sens aucune sorte d'impression ou d'action ; et 2°. sur des objets animés ou sans ame : 1°. sur des objets physiques, que nous ne représentons alors qu'en peignant avec autant de vivacité que de fidélité et de précision, leurs qualités sensibles les plus frappantes, soit par un heureux emploi des expressions propres et directes, soit par l'adoption d'expressions empruntées et analogues, qui nous font encore voir, entendre, ou toucher de plus près et plus distinctement, ces objets physiques qui occupent notre esprit ; 2°. sur des objets abstraits ou qui ne tombent point sous nos sens, en les revêtant d'un corps qui nous frappe, qui convienne à leur nature, qui remplisse nos vues, et dont le génie de la langue permette l'adoption et le choix ; 3°. sur des objets animés, en mettant leurs

facultés principales ou plus intéressantes, dans une action plus marquée, plus directe, plus puissante, et plus vive ; ou même en leur prêtant des facultés intellectuelles plus parfaites et plus transcendantes, ou plus touchantes que celles qu'ils ont déja ; 4°. enfin sur des objets inanimés, en leur donnant des sens, une ame, des pensées, et sur-tout une volonté et des passions.

La premiere de ces facultés, celle de former des images au-dedans de soi, est un don de la Nature : l'art ne peut la donner à ceux qui ne l'ont pas reçue ; aucun travail ne peut suppléer à son défaut ; car, qui peut se créer de nouveaux organes, ou changer ceux qu'il a reçus ? La seconde, celle de transporter et reproduire ces images dans nos discours, suppose nécessairement cette premiere faculté : car nul ne donne ce qu'il n'a pas : mais combien les connoissances plus étendues, l'étude de la langue et des bons modeles, l'exercice et le bon goût ne sont-ils pas utiles, et nécessaires pour assurer à cette seconde faculté, un développement convenable ? Cette même faculté qui n'embrasse, pour ainsi dire, que successivement des objets séparés et individuels, pour y attacher une sorte de réalité, et qui demande une langue assez riche en expressions pittoresques, pour

fournir à l'ame qui veut peindre, les couleurs vives et variées dont elle a besoin; cette faculté, ou si l'on veut, cette imagination de détail, fait l'un des plus grands charmes du Style : nul autre talent ne donne plus de valeur aux ouvrages de goût, lorsqu'elle est tout-à-la-fois dans ses productions, nette, vive, riche, féconde, variée, et guidée ou retenue par une raison saine, par un bon esprit, et par un goût épuré : c'est elle qui couvre de fleurs la route qu'on nous fait suivre, et qui à chaque pas récrée nos yeux par mille tableaux fideles, diversifiés, et agréables. L'auteur a souvent besoin lui-même de ce secours pour ne pas s'égarer dans ses conceptions abstraites ou profondes : peut-être qu'avec moins d'imagination, Mallebranche ne se seroit pas entendu : mais supposez que l'écrivain dépourvu de cette qualité brillante, ne s'égare jamais, et qu'il connoisse assez le labyrinthe où ses méditations et ses recherches l'engagent, pour pouvoir toujours se rendre compte des lieux où il a passé, et de ceux qui lui restent à parcourir; les lecteurs qui le suivent dans ce dédale obscur et embarrassé, peuvent-ils ne pas se perdre, s'il ne leur offre pas de proche en proche, une suite d'objets lumineux qui les éclairent et les dirigent ? Or, c'est l'imagination qui nous donne ces points

d'appui, ces repos, ces moyens de direction : si nous n'avons pas le secours de sa magie, les idées dont on nous fait parcourir le cercle, ne font sur nous qu'une impression foible, passagere, indéterminée, et insuffisante. Si vous n'avez pas cette aide à nous offrir, nous nous fatiguons à vous suivre ; nous nous épuisons en efforts superflus ; nous marchons dans les ténebres ; nous tombons dans des précipices, ou nous n'embrassons que des phantômes : contention forte et continue, peine et ennui, peu de progrès et mille dangers, que faudroit-il de plus pour nous décourager et nous rebuter ? Partout où l'imagination manque, le Style est sec, foible, terne, décharné, pauvre, obscur, et languissant ; comme par-tout où l'imagination trop forte et déréglée se trouve abandonnée à elle-même, et se livre sans frein aux illusions qu'elle enfante, le Style ne peut être que diffus, exagéré, fantasque, et non moins vagabond et superficiel qu'éblouissant.

La quatrieme sorte d'imagination, selon la premiere des deux divisions que nous avons indiquées, la sorte d'imagination qui forme des grouppes, compose des masses, combine des plans, et crée des systêmes, s'éleve quelquefois jusqu'à la hauteur du génie, et se confond avec lui, ou tombe dans le délire, et disparoît

ensévelie sous les chimeres qu'elle enfante. Comme elle descend rarement jusqu'aux détails, ou que du moins elle s'y arrête peu, elle n'a de rapport avec le Style, qu'autant qu'elle facilite l'invention des faits et des tableaux utiles et agréables : sous cet aspect elle est essentielle aux poëtes, et à tous ceux qui s'attachent à des ouvrages d'agrément, tels que les romans, les pieces de théâtre, et mille autres genres semblables ; mais il faut encore dans ce dernier cas, qu'elle soit entiérement soumise à la raison et aux convenances ; sans quoi elle surchargera le Style de portraits, et y jettera des longueurs, de l'incohérence, de la profusion, et des disparates.

2°. Qualités acquises de l'Esprit.

Les qualités acquises de l'esprit, qui influent directement sur le Style, peuvent se rapporter à la connoissance du sujet que l'on traite, à la connoissance des regles du genre dans lequel on écrit, à la connoissance de la langue qu'on emploie, à la connoissance des bons modeles que l'on peut avoir à imiter, et enfin à la connoissance générale de la Nature et des arts. Comme nous avons déja traité des trois premieres de ces diverses connoissanees, et que nous devons nous occuper des deux autres dans

la seconde partie de cet ouvrage, nous ne nous arrêterons point ici davantage sur cet article.

3°. Des qualités originaires de l'Ame.

Les qualités originaires qui constituent le caractere de l'homme, sont naturellement empreintes dans les écrits qui peuvent y avoir quelque rapport. C'est une vérité que nous avons déja énoncée ailleurs, et à laquelle nous reviendrons peut-être encore plus d'une fois, parce qu'elle est une de ces vérités centrales, auxquelles mille autres aboutissent comme autant de rayons : mais c'est ici le lieu de la développer, et d'en établir les preuves.

S'il est vrai que l'auteur ne peut suivre dans ses écrits que la sorte d'esprit qu'il a, il est également certain qu'il ne peut retracer d'autres qualités morales que celles qui constituent son caractere. Et comment pourrions-nous employer d'une maniere naturelle, les idées, les tours, les expressions, et le ton qui seroient contraires à notre nature ? ne faudroit-il pas pour cela se dépouiller de soi-même, et se faire une autre ame ? Si par un effort singulier, nous y parvenons quelquefois pour un moment, ce n'est qu'une métamorphose hypothétique, et de pure spéculation,

qui ne peut jamais devenir pratique et durable. Ainsi dans les ouvrages d'une certaine étendue, l'auteur ne peut peindre d'une maniere soutenue et fidelle, aucune qualité morale, ou bien il peint les siennes propres. Et par quel art parviendroit-il à ne présenter que des idées badines, par exemple, s'il est de caractere à n'en avoir que de sérieuses ? Pourroit-il s'arrêter long-temps sur un seul et même objet, le suivre, l'approfondir, et nous en présenter toutes les parties dans un ordre bien régulier, si la Nature lui a donné un caractere vif et léger, toujours prompt à s'impatienter, et incapable de résister aux mouvements de son impatience ? Lisez avec attention un auteur reconnu dans le monde pour être méchant; vous trouverez dans ses écrits de la satyre et des traits mordants ; jamais il ne vous paroîtra avoir plus de talent, plus de facilité et d'esprit, que lorsqu'il pourra employer le sarcasme, la plaisanterie, et le persifflage ; ou bien lorsqu'il pourra répandre le fiel et l'amertume de son ame sur les plus respectables préceptes de la morale. Lisez un écrivain plongé dans la mollesse ; vous n'appercevrez que de la langueur et de la nonchalance dans son Style : son ton efféminé amortira toutes les qualités heureuses de son ame. L'homme ardent n'écrira pas, ou ses ouvrages seront pleins de chaleur; ceux de

l'homme sensible et tendre seront touchants; l'ame généreuse et élevée ne concevra que des idées nobles ; l'ame forte, fiere, et roide, n'en aura que de mâles et de nerveuses : et de même de toutes les autres qualités morales qui distinguent les hommes entr'eux : car l'énumération iroit à l'infini.

Combien n'a-t-on pas vu d'hommes doués d'un esprit rare, et riches en connoissances aussi étendues que précieuses, qui jamais n'ont pu saisir le langage de l'intérêt et de la passion ; langage particulier, et qui fait classe à part ? C'est en vain qu'ils étudioient à fond l'objet pour ou contre lequel ils vouloient nous émouvoir ! C'est en vain qu'ils analysoient et disséquoient les ouvrages des auteurs les plus célebres par leur talent pour le pathétique ; c'est en vain que s'efforçant de les imiter, ils les suivoient, pour ainsi dire, pas à pas ! Ils les auroient copiés, qu'ils n'auroient pu les atteindre ! Leur ame toujours tranquille, toujours maîtresse d'elle-même et de sa matiere, n'éprouvoit point ce trouble, cette inquiétude, cette impatience, cette vivacité, ce zele, cette chaleur ; cet enthousiasme, qui fait le caractere dominant des écrivains destinés à exciter nos passions.

La cause de leur impuissance peut-elle être douteuse ? Non ; car il est évident que la sensibilité ne peut être réveillée que

par des ames sensibles ; que l'art est ici resserré dans des bornes plus étroites que par-tout ailleurs ; qu'il ne peut que diriger, mais qu'il ne supplée à rien! Ayez donc l'ame d'un Racine ou d'un Fénélon ; ou bien bornez-vous à m'instruire ou à m'amuser, ou tout au plus à me persuader ; renoncez pour jamais à me toucher. Que l'on donne au philosophe Séneque, un trait semblable à celui de Nisus et d'Euriale ; Séneque ne recueillera que des épigrammes, dans un fonds où Virgile ne trouvoit que des sentiments ! Que l'on donne à Fontenelle une scene pareille à celle de Joas et d'Athalie ; cette scene n'occupera que l'esprit de Fontenelle ; tandis qu'elle saisit et pénetre l'ame de Racine. Celui-là ne saura faire de son héros qu'un philosophe prématuré, tandis que celui-ci en fait un héros intéressant, qu'un heureux instinct rend déja sublime.

Si l'on veut raisonner sur les moyens par où les auteurs pathétiques parviennent à nous toucher ; je conviens que l'on peut les découvrir ; mais je nie que jamais l'homme froid les imite bien. On peut découvrir les motifs qui justifient ces auteurs dans les choix qu'ils font de leurs pensées, de leurs expressions, et de l'ordre dans lequel ils rangent les unes et les autres : ce que l'on aura fait pour un morceau, on pourra le faire pour cent autres.

On connoîtra donc parfaitement les moyens que ces auteurs emploient ; mais ces moyens varient selon les circonstances ; et plus l'auteur naturellement froid, imitera avec fidélité le moyen qui lui paroîtra convenir le mieux à ses vues, plus il sera ridicule : car les circonstances ne seront pas entiérement les mêmes, au moins dans tous les détails ; et l'absurdité d'appliquer à l'une ce qui ne convient qu'à l'autre, n'échappera point au lecteur ou à l'auditeur sensible, qui ne verra que déplacement et défaut d'à-propos, art et mal-adresse, travail et contrainte, là où le sentiment demande du naturel, de la facilité, peut-être même une sorte de négligence, et toujours un accord parfait.

Si un auteur froid, bien convaincu que l'imitation servile ne produit rien de bon, veut se livrer à son génie, et parvenir à m'émouvoir sans aucun secours étranger, je soutiens, sans crainte d'être démenti par aucun exemple, que jamais il ne saisira le ton particulier qui produit le sentiment : son esprit pourra lui fournir mille façons d'exprimer ses idées ; la bonne sera la seule qu'il ne lui fournira pas : j'ai la raison, l'expérience de tous les siècles, et l'autorité de tous les grands-maîtres en faveur de la doctrine que j'établis ici.

L'hypocrite peut, à force de soin et d'attention, dissimuler les défauts qu'il a, et

affecter des vertus qu'il n'a pas : mais outre qu'il n'y a point d'hypocrite assez adroit pour ne jamais se démentir, et ne donner aucune prise contre lui, à l'observateur fin et méfiant qui connoît le monde ; on peut dire qu'il est plus facile encore à un hypocrite de soutenir le masque qu'à un auteur : car celui-là peut acquérir l'habitude de ne jamais rien faire qu'il n'ait pris d'avance les précautions nécessaires pour nous tromper ; il peut suppléer à tout par son air, ses gestes, et par son silence ; au lieu que l'auteur ne peut développer dans ses écrits que les qualités morales qui le font parler.

Voyez les courtisans qui deviennent auteurs. Ces hommes qui par état sont si bien habitués au manege des cours, et aux mesures cachées de la prudence, ne nous disent-ils pas par leur conduite, que si l'on peut affecter des sentiments que l'on n'a pas, on ne peut pas s'empêcher à la longue, de laisser entrevoir que ce sont des sentiments affectés. Voyez comme ceux d'entr'eux qui ont quelque bonne raison de ne pas dévoiler le fond de leur ame, évitent dans leurs écrits, de prendre un ton sérieux quand ils traitent de quelque sujet susceptible de sentiments, ou de traiter des sujets semblables lorsqu'ils veulent être sérieux ! C'est à eux sur-tout que notre littérature moderne est

redevable de deux genres aussi funestes pour les mœurs, que nuisibles aux progrès des connoissances humaines, le genre du persifflage, et celui de la philosophie seche et froide : car presque tous leurs écrits sont des modeles de l'un ou de l'autre. Tantôt ils adoptent ce ton léger et superficiel, qui n'est qu'un jeu de l'esprit, et auquel il n'est jamais permis à l'ame de prendre part ; ce ton épicurien qui ne voile qu'à demi le libertinage de l'esprit et du cœur, mais qui en rend l'attrait séduisant par les fleurs dont il le couronne ; ce ton en un mot, qui est vraiment le ton des cours et du grand monde : et tantôt ils choisissent des sujets didactiques ou abstraits, pour écarter leur ame de leur plume ; ils affectent un ton sévere et rigoureusement méthodique ; ils se jettent dans les labyrinthes les plus obscurs de la métaphysique, pour ne pas courir le risque de laisser échapper quelques-uns des sentiments qu'ils ont tant d'intérêt de cacher. Tout ici n'est donc de leur part que le résultat d'une politique adroite, fondée sur la justesse de nos principes : c'est qu'il n'y a et ne peut y avoir que des étourdis, ou des hommes sans pudeur, ou des écrivains vertueux et vraiment honnêtes, qui osent choisir des sujets consacrés au sentiment.

On a dit de tout temps que pour parvenir

venir à nous émouvoir, il falloit être pénétré soi-même des sentiments que l'on vouloit inspirer aux autres. Cependant quelques auteurs modernes, amis des paradoxes, ou plus philosophes que les anciens, ont prétendu que cette vieille maxime n'étoit qu'une vieille erreur, et que l'on peut faire éprouver aux autres ce que l'on est loin de sentir; comme on peut persuader ce que l'on est loin de croire soi-même. Examinons cette nouvelle opinion, qui touche de si près à la théorie et aux premiers principes de la littérature. Et d'abord, persuade-t-on bien ce que l'on prouve mal; ou prouve-t-on bien ce que l'on ne croit pas? Lorsque l'auteur est au fond de son ame, en contradiction avec ce qu'il dit, le succès qu'il peut lui arriver d'obtenir, quel qu'il soit, peut-il ne pas être, aux yeux de l'homme réfléchi, un succès foible et passager? n'est-il pas pour l'ordinaire borné à un petit nombre de personnes? peut-il du moins s'étendre au delà du cercle des foibles d'esprit, ou de ceux qui se persuadent eux-mêmes, c'est-à-dire, de ceux qui, indépendamment de ce qu'on leur dira, sont déja tout disposés à la persuasion avant qu'on leur parle? Car on sait que les écrivains, et sur-tout les orateurs, rencontrent plus ou moins souvent des lecteurs ou des auditeurs qui leur apportent ces favorables dispositions : mais

de semblables succès sont-ils bien flatteurs? quelle en est la durée ? quels en sont les fruits ? L'art ne peut plus agir comme la Nature, lorsqu'il s'éloigne d'elle : l'orateur bien persuadé de ce qu'il dit, persuadera plus sûrement encore avec des moyens foibles, ou plutôt avec de bons moyens qu'il emploiera moins adroitement, que ne pourra le faire celui qui réunissant beaucoup d'art à des talents plus distingués, ne pensera point lui-même ce qu'il dira aux autres.

S'il falloit appuyer ces vérités de quelques exemples, je n'aurois qu'à citer quelques curés de campagnes, qui dans leurs prônes, parloient à leurs auditeurs avec autant de bonhommie que de zele, et à comparer leurs succès avec ceux des célebres prédicateurs qu'on admiroit tant, et qu'on se contentoit d'admirer. « Le mis-» sionnaire Duplessis fait plus de bien en » un an, que je n'en puis faire pendant » toute ma vie, disoit Bourdaloue. » Mais quoiqu'il en soit des moyens propres à persuader, et quand même on me contesteroit toutes les preuves dont je puis étayer mon opinion, il n'en seroit pas moins certain que le vrai moyen d'émouvoir est d'être touché soi-même. Il ne faut pas s'imaginer qu'Horace ait dit une sottise, lorsqu'il nous a prévenus que pour le faire pleurer, il falloit être soi-même abymé de

douleur. Il ne faut pas croire que Cicéron nous en impose, lorsque dans son ouvrage sur l'orateur, il nous jure que jamais il n'a excité dans l'ame des juges, aucun sentiment de douleur ou de pitié, de haine ou d'indignation, qu'il ne fût lui-même pénétré des sentiments qu'il vouloit inspirer aux autres ; et lorsqu'il affirme qu'il est impossible à l'orateur de faire aucune impression semblable sur son auditoire, si les sentiments qu'il veut faire éprouver, ne sont pas imprimés et brûlants dans son ame. (*) Cependant, il faut convenir que Racine, en composant sa tragédie de Britannicus, n'avoit pas tout-à-la-fois et réellement l'ame de son jeune héros, et celles de Junie, d'Agrippine, de Burrhus, de Narcisse, et de Néron. Comment donc expliquer la pensée d'Horace et de Cicéron? Comment concilier des vérités si opposées en apparence? Il faut bien qu'on puisse les concilier, car toutes les vérités sont essen-

(*) « Neque fieri potest, ut doleat is qui audit, ut » oderit, ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad » fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes ii » motus quos orator adhibere volet judici, in ipso » oratore impressi atque inusti videantur.... Non me » hercule, unquam apud judices aut dolorem, aut » misericordiam, etc. excitare dicendo volui, quin » ipse iis ipsis sensibus ad quos illos adducere vellem » permoverer. » (*De Orat.*)

tiellement conciliables entr'elles. Et n'y réussira-t-on pas d'une maniere satisfaisante, si l'on dit que pour bien exprimer un sentiment quel qu'il soit, il faut, 1°. l'avoir souvent éprouvé, ou en avoir éprouvé souvent qui lui soient analogues; et 2°. que connoissant ainsi par une sorte de pratique, nos sentiments et toutes leurs nuances, il faut pouvoir facilement se les retracer à volonté, et s'y livrer même par supposition? Ces deux moyens qu'il faut réunir pour être touchant ou pathétique, supposent dans l'auteur trois choses, une sensibilité vive et active, une imagination prompte et flexible, et un fréquent exercice de l'une et l'autre. Je ne dirai pas que l'imagination ne puisse exister que dans les ames sensibles; mais je dirai que la sensibilité ne peut être active ou expansive, et se soutenir sans imagination; elle s'éteint ou se concentre, si elle n'a pas ce secours: aussi dit-on, une *imagination froide*, pour caractériser une imagination foible ou presque nulle. Je crois devoir observer à cette occasion, et conclure de ce qui précede, que d'Alembert s'est trompé, non pas lorsqu'il a dit que notre ame avoit deux ressorts pour être mise en mouvement, le sentiment et l'imagination; mais lorsqu'il a ajouté que ce dernier ressort peut tenir la place de l'autre; l'orateur qui fait verser des larmes, et l'auteur

qui agite et trouble les spectateurs, n'arrivent à ce succès que par une sensibilité que l'imagination seconde et nourrit : celle-ci donne l'impulsion ; mais ce n'est pas moins celle-là qui opere.

Le talent de nous émouvoir tient donc à une constitution heureuse et développée par l'exercice, à des facultés naturelles et fortifiées par l'expérience. Ainsi, pour former ce talent dans un auteur, nous demanderons que cet auteur soit né sensible, facile à émouvoir, et irascible même ; nous demanderons que chez lui les idées soient souvent des images, et les pensées des tableaux ; images et tableaux toujours rapprochés de lui, et plus ou moins animés : nous demanderons enfin que par l'usage ordinaire de la vie, et dans ses méditations particulieres, il ait souvent mis ces facultés en action, et qu'il ait accoutumé son imagination à lui créer des situations agréables ou douloureuses, mais intéressantes ; à les lui présenter à volonté, et avec une vivacité égale en quelque sorte à la réalité même.

Quand l'auteur ainsi disposé, se transportera idéalement dans quelque rêverie ou méditation littéraire, son ame se livrera toute entiere à l'idée dominante ou la plus intéressante de son objet : son sang circulera avec plus ou moins de

rapidité, selon l'espece et la force de l'illusion à laquelle il s'abandonnera : toutes ses facultés se monteront à l'unisson les unes des autres : il en résultera une énergie extraordinaire, ou plutôt un véritable enthousiasme : et l'on verra Corneille aussi grand qu'Auguste, ou aussi emporté que Camille ; Crébillon furieux avec Rhadamiste ; Voltaire fanatique comme Mahomet ; et Racine transformé successivement en Hermione, Phedre, Joad, et Mathan.

Dans cet état, presque semblable au délire ou à une inspiration divine, l'auteur éprouve au-dedans de lui-même, des sentiments de la plus grande énergie, et qu'il sait néanmoins lui être étrangers, une ardeur brûlante, une sorte d'emportement, en un mot l'excès le plus immodéré d'une passion qu'il sait pourtant bien n'être que fictive : il se crée à lui-même l'objet qui doit l'animer ; il s'en approche ; il s'y attache ; il le transporte comme au-dedans de son ame ; il en ressent toutes les impressions, sans oublier que cet objet n'est pas lui ; un degré de plus, il seroit identifié avec cet objet ; les sentiments dont il n'a, pour ainsi dire, que la miniature, lui deviendroient propres et personnels : il tomberoit dans une démence complette ; il ne songeroit plus à peindre les passions ; il ne seroit occupé qu'à les satisfaire.

L'homme né sensible et accoutumé à lire avec attention des ouvrages pathétiques, acquiert donc une flexibilité particuliere par laquelle il peut se créer des situations propres à l'échauffer et à le passionner par supposition, et s'y prêter avec autant de facilité que si elles étoient réelles ; c'est-à-dire, ressentir avec la plus grande vivacité, les passions fictives qui y sont propres, quelque contraires qu'elles soient d'ailleurs à ses principes et à sa morale, à sa conduite et à toute sa vie sociale.

Observons toutefois que si cette ame fictive, et ces passions imaginaires ne changent et n'alterent point le caractere de leur auteur, il ne s'ensuit pas qu'elles soient sans effet par rapport à lui : elles produisent chez lui un effet très-réel, en ce que sa sensibilité en est en général plus grande et plus facile à exciter : ses principes moraux et pratiques en auront donc dans la société, sans changer de nature ou d'espece, un degré d'énergie de plus, parce que les facultés de l'ame qui donnent cette énergie, seront chez lui plus exercées, plus actives, et plus puissantes, comme nous le prouverons ailleurs. En un mot, Racine n'eût pas fait ses tragédies s'il eût été moins sensible ; et Racine n'en a été que plus sensible, pour avoir fait ses tragédies.

Telle est la conformation particuliere qu'il faut avoir reçue de la Nature, et les qualités qu'il faut avoir développées par l'exercice, pour parvenir à être touchant. Enhardissez-vous donc, ames froides ! Essayez de nous troubler sans perdre votre calme ! Echauffez vos lecteurs et restez tranquilles ! Ayez toujours l'œil sec, et faites-nous fondre en larmes ! Si vous pouviez y réussir, eh ! à quoi serviroit donc aux auteurs pathétiques, d'éprouver tant d'agitation et de tourment ? Je vois que leurs pensées les fatiguent et les épuisent ! Penser, n'est point pour eux ce que vous imaginez : c'est voir, entendre, toucher, et sentir ; c'est éprouver les sensations les plus vives ! Selon le sens que vous attachez aux mots de la langue, ils ne pensent pas ; ils brûlent ! leurs entrailles sont émues ! leur cœur palpite ! leurs veines se gonflent ! la joie les transporte, ou la douleur les déchire ! Non, jamais, (cessez de l'espérer !) jamais vous n'obtiendrez les mêmes succès à de moindres frais !

Nous conclurons que la plus grande faute qu'un auteur puisse commettre, c'est d'entreprendre des ouvrages, qui pour le fond, la forme, le ton, et le Style, ne s'accordent pas avec son caractere. On ne peut donc pas trop s'étudier et se connoître soi-même lorsque l'on veut écrire.

Si donc tant d'auteurs, malgré les talents les moins douteux, l'esprit le plus saillant, et l'application la plus soutenue, ont si peu de succès dans la carriere littéraire, c'est qu'ils ne consultent qu'une ambition aveugle, et travaillent dans des genres qui ne s'accordent pas avec leurs qualités morales.

Nous conclurons encore que comme il n'est personne qui n'ait son caractere décidé, et qu'il est absurde de supposer que quelqu'un puisse avoir tous les caracteres, il faut avouer que c'est une véritable folie que de prétendre réussir dans tous les genres : car, si abusant de ce que je viens de dire de la flexibilité de l'ame, on prétendoit qu'elle peut nous rendre propres à toutes les formes ; je répondrois que par-tout l'excès est vice, que trop de flexibilité est foiblesse, et que l'auteur foible n'aura de succès en rien, aulieu d'en avoir en tout. Je sens que j'aurai difficilement ici l'aveu de ceux qui croyent à l'universalité des talents ; soit qu'ils y prétendent eux-mêmes, soit qu'ils se fassent un mérite de la reconnoître dans les auteurs qui sont les objets favoris de leur culte. Je sais tout ce qu'ils peuvent m'opposer ; énumération de grands hommes, déclamations, et sophismes : mais il s'agit ici de principes ; c'est de bonne foi que l'universalité me paroît une chimere ; et pour me faire changer

d'opinion à ce sujet, il faudroit détruire mes principes, et repousser les conséquences qui les suivent : j'ose en prier ceux que je n'aurai pas convaincus : cependant, qu'ils ne me citent ni des autorités, ni des exemples ; qu'ils raisonnent : les autorités, en semblable matiere, sont trop légitimement suspectes ; les exemples jetteroient dans la discussion, des longueurs et des divaguations interminables ; et d'ailleurs, préférer la voie des autorités et des exemples, lorsque l'on peut consulter la raison, c'est une méthode qui, je l'avoue, me paroît être ou sophistique et chicanniere, ou moutonniere et servile.

4°. Des qualités acquises de l'Ame.

Les qualités dont il nous reste à parler sont les habitudes de l'homme, qui se fondent dans son caractere, comme ses connoissances se fondent dans son esprit, et qui deviennent chez lui, dit-on, comme une seconde Nature. Ce dernier mot me paroît fondé sur deux considérations importantes ; la premiere, que la Nature n'a pas assez de force et de roideur, dans l'ordre moral sur-tout, pour résister aux efforts de l'homme, quand ces efforts sont bien ménagés, dirigés, et soutenus. Il ne

faut donc à l'homme, pour acquérir des vertus ou des défauts qu'il n'a pas, que répéter souvent et à propos, les actes propres aux unes ou aux autres : car nous sommes constitués de maniere que plus nous faisons une chose, et plus l'exécution nous en devient facile quand nous n'y éprouvons point une répugnance trop forte, et que ce n'est point la contrainte et une dure nécessité qui nous y amenent. La facilité de faire cette même chose devient telle alors, que nous y trouvons un plaisir sensible, et qu'à la fin nous en prenons si bien l'habitude, qu'il nous semble à nous-mêmes qu'elle soit toute naturelle en nous, et que même nous finissons par y revenir souvent sans y songer, sans le vouloir, ou ne le voulant pas. La seconde considération propre à nous faire concevoir comment les habitudes peuvent devenir chez nous une seconde Nature ; c'est que nous n'avons reçu en naissant que les germes de nos qualités ou facultés ; et que ces germes ne se développent chez nous que par l'exercice, et autant que nous y sommes déterminés par l'aiguillon du besoin, l'attrait du plaisir, l'espece d'éducation qu'on nous donne, le genre de vie auquel nous sommes assujettis, et le concours de toutes les circonstances qui nous environnent. L'habitude est donc le

moyen par où notre caractere naturel se forme ou se développe lui-même. Lorsque nos habitudes ont été déterminées par les deux premieres des cinq causes que nous venons d'indiquer, c'est-à-dire, lorsqu'elles parroissent être un effet ou un développement naturel et nécessaire de notre premiere conformation, elles sont réputées appartenir uniquement au caractere: lorsqu'elles proviennent des trois autres causes, et que par-là elles sont censées plus accidentelles, elles conservent simplement le nom d'habitudes. Les unes et les autres peuvent être très-nombreuses; mais le cercle des dernieres peut s'étendre beaucoup plus loin que celui des premieres: il embrasse tout ce qu'on appelle passions factices ou désordonnées, originalités, caprices, vices, et fantaisies. On connoît l'empire des unes et des autres, et l'on ne sera point surpris de toute l'influence qu'elles exercent sur le Style. On peut donc appliquer à toutes nos habitudes bien formées, ce que nous avons dit des qualités naturelles et originaires de l'ame. On peut même y ajouter cela de particulier, que celui qui s'applique à l'étude de la littérature et des sciences, contracte nécessairement des habitudes qui ont le Style pour objet direct et spécial: et n'est-ce pas pour cela, que l'étude des bons modeles nous est si fortement recommandée?

Combien n'avons-nous pas d'écrivains dont le Style indique quels sont leurs auteurs favoris ? Tel homme paroîtra successivement dans sa correspondance empesé et périodique, ou naturel, léger, rapide, sentimental, et un peu négligé, selon qu'il aura Balzac ou Madame de Sévigné sous les yeux. C'est encore ainsi que dès la jeunesse, l'un s'est accoutumé à une marche serrée et toujours mesurée, et l'autre à l'exagération des déclamateurs ; l'un à toute la sévérité du purisme le plus scrupuleux, et l'autre à des négligences propres à déparer les meilleures choses, et un troisieme à la recherche du bel-esprit, même où il ne faut que de la raison et du bon sens ; ou à une sensibilité exagérée, là où il ne faut qu'une simplicité modeste, retenue, et naïve.

Mr. Remond et Saint-Marc étoit bien convaincu de la doctrine que nous établissons ici, lorsqu'il disoit, « Si vous » vivez dans un siècle où les mœurs soient » corrompues, et que pour parvenir à ce » qu'on appelle *de la considération*, vous » vous formiez à l'esprit de manege ; si » vous vous accoutumez à être flatteur et » bas avec les grands ; si votre cœur se » fait à l'artifice ; si vos manieres sont » souples, et votre caractere flexible ; » votre esprit perdra toute sa vigueur ;

» vous deviendrez tout miel et tout pa-
» vot ; votre ame n'aura plus rien à vous
» offrir ; votre imagination, énervée par
» un long usage de la flatterie, n'aura
» plus que des tours mous, et des
» expressions serviles ; tout dans votre
» ouvrage respirera la bassesse de votre
» ame, et votre Style sera teint de tous
» vos vices. »

ARTICLE VI.

Des circonstances relatives à l'auteur, ou à son sujet.

Les circonstances relatives au sujet que l'on traite, en font souvent une partie essentielle, comme nous le verrons bientôt : comment pourroient-elles ne pas influer sur le Style ? Mais n'arrive-t-il pas souvent que cette influence n'est gueres moindre de la part de celles qui sont particulieres à l'auteur ? (*)

Un jeune orateur, par exemple, ayant pour auditoire un sénat nombreux et respectable, ne traitera des devoirs de l'homme public qu'avec la modestie, la réserve, et

(*) « Non enim omnis fortuna, non omnis » honos, non omnis autoritas, non omnis ætas, » nec vero locus, aut tempus, aut auditor omnis » eodem, aut verborum genere tractandus est aut » sententiarum : (*Orat.*) Refert etiam qui audiant, » senatus, an populus, an judices ; frequentes, an » pauci, an singuli ; et quales oratores ipsi, quâ » sint ætate, honore, autoritate, debet videri ; » tempus pacis an belli, festinationis an otii..... » omnique in re, quod doceat facere, artis et na- » turæ est ; scire quid quandoque deceat, prudentiæ. » (*De Orat.*) »

la circonspection la plus délicate. Un magistrat plus expérimenté et plus ancien, enhardi par une longue expérience, encouragé par son grand âge, et par une réputation intacte, traitera le même sujet avec autant de liberté et d'autorité, que de force et de chaleur. Un troisieme orateur, chargé de prononcer un discours d'éclat devant une cour nombreuse, éclairée, et polie, aura un Style noble, châtié, et serré; il sera élégant et fleuri; ses mouvements auront moins d'élan que de dignité; il sera plutôt élevé que sublime, et cherchera plus à être agréable qu'à être pathétique. Mais, à des gens de cour, substituez de simples et laborieux habitans de la campagne; l'orateur sera obligé d'élaguer, ou de développer, ou de changer ses preuves; il se livrera aux détails les plus analogues à son auditoire; il s'abandonnera davantage aux impressions qui naissent naturellement du sujet; son Style sera plus simple, plus diffus, et cependant, si la matiere le comporte, plus animé et plus véhément.

Toute la vie de l'homme, et même l'histoire universelle du monde moral et physique, est un tissu et un résultat de circonstances; tout ce qui se fait en ce monde, tout ce qui peut s'y faire, indifférent de soi, ne prend un caractere fixe et précis, ne devient bon ou mauvais,

beau

beau ou laid, intéressant ou odieux, digne d'admiration ou de mépris, que par les circonstances, c'est-à-dire, par la totalité des autres faits qui s'y trouvent liés de quelque maniere que ce soit : tout ce qui est comme rangé autour d'un objet, ou tout ce que nous nous figurons de cette maniere, en conséquence de quelque rapport, concourt à former la masse des circonstances de cet objet. Le mot *circonstances* a quelquefois une signification plus bornée que celle que nous lui donnons ici : mais pour ne pas multiplier les termes et les articles sans nécessité, nous le prenons dans la signification la plus générale ; et nous l'étendons aux faits qui servent ou peuvent servir de motifs à la chose dont on les rapproche ; aux faits qui en sont ou peuvent en être les causes matérielles, instrumentales, ou efficientes ; aux qualités particulieres et accidentelles de l'objet lui-même ; à la maniere dont se font les actions qui y sont relatives ; aux événements propres à caractériser les lieux et les temps auxquels il appartient ; en un mot, à tout ce qui concerne, environne, ou intéresse les personnes ou les choses. Comme tout est lié dans le système de l'univers, il est naturel que la chaîne des circonstances soit en quelque sorte infinie, et qu'elle embrasse, particularise, et détermine tout ; on y fait donc entrer

non-seulement les choses co-existantes qui influent ou peuvent influer sur l'objet, ou sur ses causes, ou sur sa position, ou sur ses effets, son action, sa valeur, et son emploi; mais encore les choses antérieures, postérieures, ou possibles, qui peuvent y avoir quelque rapport semblable.

Tous ces faits circonstanciels, qui précedent ou peuvent précéder, accompagnent ou peuvent accompagner, et suivent ou peuvent suivre l'objet autour duquel on peut les placer en idée, nous sont connus ou nous échappent; ils naissent et résultent du cours ordinaire et naturel des choses; ou bien ils sont un produit de l'industrie et de l'adresse, ou bien encore ils sont un effet du hasard: chacune de ces circonstances a son importance particuliere, toujours variable, selon qu'elle peut plus ou moins servir ou nuire au dessein de l'auteur. Nous venons de dire que, 1°. les unes appartiennent à la classe des motifs; et les motifs sont foibles ou puissants, honteux ou louables, cachés et secrets, ou divulgués et connus, personnels ou relatifs à l'intérêt commun, etc. 2°. Que d'autres se rangent dans la classe des causes diverses que les choses ont ou peuvent avoir; et les causes sont en notre disposition, ou hors de notre pouvoir; leur effet est nécessaire ou douteux; il est facile, ou pénible, ou dangereux d'y

recourir ; elles sont d'un ordre naturel ou merveilleux, etc. 3°. Que d'autres sont inhérentes à l'objet dont on parle, et servent à le qualifier ; et l'on sait combien une seule qualité de plus ou de moins peut par elle-même, ou par son degré d'intensité, faire varier le prix que nous attachons aux personnes ou aux choses, l'intérêt que nous y prenons, et la passion favorable ou contraire qui peut en résulter, etc. 4°. Que d'autres concernent la maniere d'être ou les moyens d'agir ou d'opérer ; et cette maniere, ces moyens sont ordinaires ou extraordinaires, légitimes ou criminels, foibles et incertains, ou infaillibles. 5°. Qu'une autre classe de circonstances nous offre des rapports locaux ; et l'on voit du premier coup-d'œil, combien il est quelquefois essentiel d'y avoir les plus grands égards, combien quelquefois elles deviennent indifférentes, et même combien il seroit quelquefois absurde, ridicule, ou funeste de s'y arrêter : Cicéron apostrophe Catilina, pour le convaincre et le confondre ; mais c'est au milieu, et en présence du sénat ! Moliere développe la profonde immoralité d'un hypocrite ; mais c'est sur un théâtre, et sous les yeux d'une assemblée nombreuse ! César harangue son armée ; mais c'est sur le champ de bataille et en présence de l'ennemi ! Démosthenes entreprend son

apologie ; mais c'est devant un tribunal redoutable ! A la suite de ces exemples, qui prouvent si bien l'importance des circonstances locales, rappellez-vous tant de descriptions insipides et déplacées, dont les poëtes, les romanciers, et même les historiens surchargent quelquefois leurs ouvrages ! etc. 6°. Qu'une autre classe encore renferme les circonstances relatives aux temps ; et l'on sent qu'il faut dire de celles-ci ce que nous avons dit des circonstances locales : en effet, si vous devez par exemple, entretenir tout un peuple sur ses intérêts, ou sur quelque nouveau plan d'alliance, de législation, ou d'administration, ou même sur quelque institution ou entreprise nouvelle ; le ferez-vous dans les mêmes termes, en temps de paix ou en temps de guerre, en un jour de réjouissance publique ou de deuil général ; au milieu des plus douces espérances, ou des alarmes les plus cruelles ; au sein de l'abondance ou de la disette, etc. ? Mais oublierez-vous qu'en mille autres occasions, les circonstances de temps sont inutiles et puériles à rapporter ? Est-il nécessaire de vous rappeller tant d'orateurs qui ont si souvent besoin qu'on les avertisse de passer au déluge ? Combien de puissants motifs Virgile n'a-t-il pas de faire arriver Enée en Afrique à l'époque où s'élevent les murs de la fiere et superbe

rivale de Rome ! Mais qu'importe en quelle saison le bouillant Achille reprend les armes pour venger l'honneur des Grecs, et la mort de Patrocle ? 7°. Et qu'enfin il est des circonstances qui concernent plus spécialement les personnes ; et combien ne varient-elles pas, selon que ces personnes parlent ou qu'elles écoutent, ou que l'on parle d'elles ; selon que les unes et les autres sont, ou ne sont pas du même rang, qu'elles ont ensemble quelque liaison ou n'en ont aucune ; qu'elles se connoissent ou ne se connoissent point ; que ce sont de simples particuliers ou des hommes publics, occupés de leurs devoirs, ou de fonctions qui leur sont étrangeres ? etc.

Ce simple coup-d'œil prouve que toutes les sortes de circonstances peuvent également exiger une attention spéciale, ou ne mériter qu'un parfait oubli ; selon qu'elles influent sur la perfection de l'ouvrage, ou y sont indifférentes ou contraires : ainsi l'auteur a deux écueils à craindre relativement à cet article ; l'un d'oublier quelques circonstances importantes ; et l'autre de ne pas sentir avec assez de précision, la sorte d'égard qu'il convient d'y avoir lorsqu'elles se présentent.

Oublier toutes les circonstances relatives à l'objet dont on s'occupe, est une chose impossible ; elles font sur nous en général

une impression trop forte, et nous sommes par conséquent trop accoutumés à les observer : mais dans une si grande quantité, il y en a qui nous frappent moins ou plus vivement que les autres : notre position habituelle, la suite des événements de notre vie, certaines époques plus intéressantes pour nous, les occupations qui nous attachent ou nous fatiguent, nos goûts, nos peines, nos plaisirs, tout peut nous faire oublier les circonstances les plus essentielles à remarquer.

Les mêmes causes peuvent également nous égarer sur l'importance de celles que nous nous rappellons, et nous inspirer une prédilection déraisonnable pour celles qui sont le plus indifférentes ou contraires à l'intérêt du moment. Sentir combien une circonstance peut donner de poids à un fait, ou changer nos idées sur une personne, et ce qu'elle peut répandre d'agrément sur un ouvrage ; juger de cette sorte, du degré de développement qu'elle mérite, et de la maniere dont on doit la présenter ; c'est là une des tâches qu'il est souvent aussi difficile que nécessaire à l'auteur de bien remplir.

Une autre tâche plus difficile encore, c'est de créer dans les ouvrages d'imagination, les circonstances dont il convient d'entourer son sujet principal : les opérations précédentes sont celles de l'esprit

ou du goût, la dernière est celle du génie. Molière se propose de mettre un avare sur la scène ; et il le rend amoureux d'une femme pauvre, inconnue, confiée à une intrigante intéressée ; il donne à son avare un fils dissipateur et rival de son père, et une fille amoureuse d'un jeune homme qui a beaucoup d'amour et point de fortune : que de situations heureuses et piquantes. Molière ne fera-t-il pas naître de ces trois circonstances principales ? Mais il n'aura pas la mal-adresse d'oublier en les développant, que l'avare doit toujours être le premier personnage, le personnage central, celui que tous les autres, loin de l'offusquer, doivent toujours faire ressortir. Il n'aura pas la mal-adresse d'ajouter à ces circonstances si fécondes et si heureuses, d'autres circonstances aussi importantes, qui ne pourroient que surcharger le tableau, et détruire par l'entassement, par l'embarras, et par la confusion, l'intérêt qu'il doit inspirer. Combien cette belle et admirable composition n'élève-t-elle pas Molière au-dessus de la plupart de ses rivaux ? N'est-ce pas ainsi que pensoit Racine, qui parvenu à se créer des plans bien combinés, comptoit le surplus de son travail pour rien, et avoit coutume de dire que sa pièce étoit faite ? Ce n'est donc pas sans raison que les hommes de goût mettent une si grande

distance entre les pieces ainsi composées, et qu'ils appellent les chefs-d'œuvres des grands maîtres, et ces pièces de fantaisie ou de caprice que l'on nomme à tiroirs, et où l'esprit le plus recherché, et le plus finement aiguisé ne peut jamais remplacer l'effet qu'auroient produit des circonstances bien choisies et bien adaptées, qu'on n'a pas su y faire rentrer ?

Qu'on nous dise pourquoi les opéras, si riches, si variés, et si agréables, n'ont jamais pu obtenir, de la part des littérateurs les plus judicieux et les plus respectés, le même degré d'estime que les belles tragédies de Corneille, ou de Racine, et les principales comédies de Molière ? N'est-ce pas sur-tout parce que les circonstances y usurpent la place du fait principal, et le font en quelque sorte disparoître ? Didon prête à monter sur son bûcher, n'est que l'accessoire du chant, des danses, des fêtes, et des cérémonies dont elle me procure le plaisir d'être le témoin ; ce n'est plus elle, ce n'est plus sa passion, son amour, et son désespoir qui me touchent ou m'intéressent ; je n'ai des sens et une ame que pour les décorations et les costumes, les parades imposantes des Troyens et des Africains, les mascarades magnifiques des prêtres ; et sur-tout les accents d'une musique enchanteresse ? Dans Castor et Pollux, ce n'est pas le courage

du premier de ces deux héros que j'admire, lorsqu'il combat sous mes yeux; je ne suis occupé que du fracas et du tumulte des armes : je ne pleure point Castor au moment de sa pompe funebre; les chants et le spectacle qui absorbent mon ame, n'ont point un rapport assez direct à lui; en suivant Pollux au temple de Jupiter, je n'éprouve que le sublime sentiment de l'amitié; aux enfers, je frémis à l'aspect des tourments dont on m'offre l'image, et à l'idée de leurs causes; à l'empirée, je cede aux attraits du plaisir, je souris aux charmes de la volupté; aux champs-élysées enfin, j'erre et me repose tranquillement, dans le souvenir et avec les ombres de tous ceux qui ont aimé et pratiqué la vertu. Castor et Pollux, les deux héros de la piece, Castor et Pollux auxquels tout devroit me ramener sans cesse, et sur qui devroient se concentrer et mes pensées et mes affections, me sont presqu'étrangers et indifférents pendant et après la représentation : voilà ce qui justifie le dédain et l'antipathie de Boileau et de Racine pour ce genre d'ouvrages. Le talent, le goût, le génie même, peuvent y briller dans tous les détails; mais c'est comme s'ils étoient aux gages de la mal-adresse ou de l'inconséquence qui en ordonnent l'ensemble; tel est l'effet des circonstances déplacées, ou étalées avec trop de soin ou trop d'étendue.

Essayons de ramener tous ces immenses détails à un petit nombre de regles pratiques.

1°. On ne doit point employer toutes les circonstances : si on le faisoit, le moindre ouvrage seroit infini, et l'on périroit d'ennui et de lassitude en le lisant : on ne doit s'attacher qu'à celles qui intéressent, sous le point de vue que l'auteur a choisi.

2°. On ne doit pas toujours employer toutes les circonstances intéressantes : souvent elles s'affoibliroient mutuellement, ou par leur divergence, ou par leur trop grand nombre ; et il faut alors se régler, quant au nombre, sur l'importance du sujet, la capacité ordinaire du lecteur, et l'étendue que le genre dans lequel on écrit, permet de donner à l'ouvrage ; et quant au choix, on doit préférer celles qui tiennent de plus près à la chose, celles qui intéressent le plus vivement, et qui sont plus fécondes en détails piquants, agréables, ou propres à instruire, ou à émouvoir.

3°. Dans le genre historique, on recueille plus soigneusement celles qui ont plus de rapport aux causes, aux moyens, et aux effets : dans le genre descriptif, on s'attache encore plus à celles qui tiennent au lieu, au temps, et aux qualités de l'objet : dans le genre oratoire, on indique à peine celles-ci, à moins qu'elles ne servent à ennoblir

le sujet ; et l'on développe davantage les autres, à mesure qu'elles importent plus au but que l'on se propose. Plus le sujet est général, philosophique, et abstrait, plus on doit le dégager de toutes circonstances : plus il présente d'objets individuels, intéressants, ou agréables, plus on doit s'occuper des circonstances qui y sont relatives, afin de choisir celles qui touchent de plus près et plus sensiblement à nos sentiments ou à nos plaisirs.

4°. Les circonstances qui ne concernent que les personnes, ne doivent point être produites quand les personnes ne se montrent point dans l'ouvrage, quoiqu'alors ces circonstances influent encore sur le Style : ainsi, dans un livre élémentaire et didactique, de quelque science que ce soit, on ne parlera ni de l'auteur, ni de ceux qu'il veut instruire ; et cependant le Style variera nécessairement selon les circonstances qui tiennent à l'auteur, et devra varier encore selon celles qui tiennent à l'âge, à la capacité, aux dispositions, aux intérêts, aux passions, au caractere, et aux vues de ceux qu'il a choisis pour éleves.

5°. Discerner le mérite des circonstances, choisir celles qui conviennent le mieux, distinguer parmi les plus intéressantes, celles qui sont plus particuliérement assorties au sujet, au but, au genre, et aux

personnes; tout cela ne suffit pas encore: il faut que par un tact aussi heureux que rare, on sache se fixer à celles qui s'accordant entr'elles, concourent par une tendance commune, à produire le même effet. Il faut que cet accord, ce concours résultant du choix et de la nature des circonstances que l'on emploie, en détermine seul l'à-propos, le développement, la concomitance, ou la succession. Les circonstances qui prises chacune isolément, offrent le plus d'avantages aux yeux de l'homme de goût, se détruiront l'une l'autre, si elles ne s'identifient pas avec la même idée centrale; si l'une produit un effet contraire ou étranger à l'effet naturel de l'autre; si le développement tronqué ou trop étendu de celle-ci, affoiblit ou étouffe l'effet de celle-là: si l'on accumule sur un même point, celles qui ne doivent que se suivre; ou si l'on présente comme successives, celles qui doivent figurer ensemble.

Comme nul de nous n'est également préparé à saisir les circonstances de toutes les classes, ou à les apprécier, ou à les employer avec un égal succès, on voit que l'écrivain ne peut pas trop s'étudier soi-même à cet égard, afin de parvenir à connoître les défauts vers lesquels il penche le plus, et de se prémunir autant qu'il le peut contre ces défauts, ou de

déterminer les genres d'ouvrages qu'il peut plus sûrement entreprendre. C'est ordinairement pour n'avoir pas eu ce soin que tant d'auteurs, qui d'ailleurs ont du talent et des connoissances, ne recueillent que les fruits amers de la critique, en publiant des ouvrages qu'ils n'avoient composés que dans l'espoir d'obtenir les succès les plus brillants. Et ne justifieroit-on pas cette observation, si l'on remontoit à la véritable cause des reproches que l'on fait à quelques ouvrages des hommes mêmes les plus célebres ?

Les circonstances, les qualités personnelles de l'auteur, la langue, le genre, le but, et le sujet, ont donc une influence très-étendue sur le Style, ainsi que nous pensons l'avoir suffisamment prouvé : il n'est aucun de ces articles qu'il puisse perdre de vue un instant, sans courir le risque de tomber dans des fautes graves. Mais aussi ces six objets sont les seuls que l'auteur puisse consulter quand il médite, compose, ou corrige ses écrits : c'est que ce sont les seuls qui puissent lui fournir les considérations d'après lesquelles il doit se déterminer dans le choix des pensées qui s'offrent à son esprit, dans le choix de l'ordre auquel il sera plus à propos de les soumettre, dans le choix des liaisons propres à les enchaîner; dans le choix des expressions qui peuvent le mieux les transmettre à

ses auditeurs ou à ses lecteurs, dans le choix des tours qui les feront mieux valoir, et enfin dans le choix du ton général qui convient le mieux à l'ouvrage. Ces divers choix sont les seuls que le Style puisse admettre ou requérir. Selon qu'on les fait bien ou mal, ils constituent le Style, le rendent bon ou mauvais, et en déterminent la nature, les propriétés, et le caractere.

Ainsi, voulez-vous que votre Style soit parfait ? faites ensorte que les nuances et l'intérêt qui tiennent aux circonstances, soient bien saisis et bien rendus dans vos ouvrages ; que par-tout vous y soyez peint en beau, sans jamais manquer d'y être peint fidélement ; que toujours vous alliez à votre but d'un pas aisé, ferme, et sûr : que la langue dans laquelle vous écrivez, vous semble toujours favorable ; qu'elle devienne belle et riche entre vos mains ; que chaque idée, chaque sentiment, soit exprimé comme tout lecteur voudroit l'avoir fait ; que le sujet soit bien dégagé, bien vu, bien développé ; que les parties qui en composent la totalité, soient bien liées entr'elles ; et que le tour de vos expressions en rende bien la nature et l'espece ; enfin que le *ton* convienne au genre que vous avez choisi ; qu'il domine d'un bout à l'autre de votre ouvrage, sans que cette unité nuise à la variété, ou blesse le naturel et la délicatesse.

Toutes ces conditions sont également nécessaires pour réunir les traits, qui par leur ensemble constituent le caractere d'un ouvrage, réunissent les convenances, et présentent au lecteur cette maniere caractéristique et soutenue d'exprimer ses idées de vive voix ou par écrit, dans laquelle nous avons vu que consiste la définition, la nature, et l'essence du Style! Elles exigent le choix du fonds aussi-bien que le choix des formes, parce qu'il y a entre les éléments du Style comme dans toute la Nature, une harmonie qu'il faut imiter quand on veut plaire; et que cette harmonie consiste dans l'assortiment des choses, et par conséquent dans la réunion des formes les plus belles avec les objets les plus intéressants: aussi les artistes observent-ils que la dignité, le courage, l'amour, la joie, la vertu, le génie, ne peuvent se peindre sur une physionomie désagréable ou difforme sans se dénaturer, sans donner lieu à une grimace qui rebute, ou sans prendre une teinte d'orgueil, de férocité, ou de lubricité qui révolte.

Nous ne terminerons point cette premiere partie de notre TRAITÉ, sans convenir, que si dans la théorie on ne doit jamais se proposer que ce qui est parfait; il n'en est pas moins juste et nécessaire dans la pratique, de descendre un peu de cette sublime hauteur où l'homme ne peut at-

teindre qu'en idée. La perfection absolue n'est point faite pour nous : car malgré tous les dons de la Nature et nos propres efforts, nous restons toujours dans le cercle étroit que l'impuissance ou les imperfections inséparables de tout ce qui est fini, ont tracé autour de nous. C'est donc ici l'une des occasions où l'on peut le mieux appliquer le mot d'Horace, « que » celui-là est le plus parfait qui a le » moins de vices ou de défauts. » (*)

Il résulte même de l'état où la Nature nous a mis, que non-seulement nos bonnes qualités, (vertus ou talents), considérées en elles-mêmes sont très-bornées; mais que de plus elles tiennent toutes à quelque défectuosité ou excès particulier dont elles sont inséparables. C'est ce qui faisoit dire à Séneque dans sa 114e. épître, « qu'il » n'est aucun homme de génie qui n'ait » besoin d'indulgence ; que quel que soit » le grand homme qu'on lui cite, il promet » de lui trouver des défauts qui auront » échappé à ses contemporains, ou que » ceux-ci auront feint de ne pas voir ; » qu'au surplus il en est à qui leurs vices » n'ont pas nui ; et même d'autres à qui » ils ont été utiles ; mais qu'en général, » si on avoit voulu corriger les uns ou » les autres, on leur auroit tout ôté,

(*) « Optimus ille est qui minimis urgetur vitiis. »

» parce

» parce que nos défauts sont tellement » liés à nos vertus, qu'ils ne peuvent » disparoître sans emporter celles-ci avec » eux. » (*)

(*) « Nullum sine venià placuit ingenium : da mihi » quemcumque vis magni nominis virum ; dicam illi » quid ætas sua ignoverit, quid in illo sciens dissimu- » laverit : multos dabo quibus vitia non nocuerint, » quosdam quibus profuerint ; quos si quis corrigit » delet. Sic enim vitia virtutibus immixta sunt, ut » illas secum tractura sint. »

IIme. PARTIE.

Des qualités qu'exige le talent de bien écrire, et des connoissances que ce même talent présuppose.

Cette seconde Partie renferme encore deux chapitres, dont l'un sera consacré à l'examen des qualités ou talents nécessaires au bon écrivain, et l'autre à la recherche des connoissances sans lesquelles ces talents ou qualités resteroient enfouis, ou n'auroient que de foibles ou funestes succès. Tout ce que nous avons dit en traitant de la nature du Style, a déja dû faire sentir que pour bien écrire, il faut réunir beaucoup plus de talents et de connoissances que ne l'imagine le commun des lecteurs : mais ce n'est qu'indirectement et incomplétement, que les détails où notre sujet nous a fait entrer jusqu'ici, ont pu remplir l'objet qui va nous occuper : ce que nous avons dit à cet égard, peut donc être considéré comme une préparation à ce qui nous reste à dire ; nous y trouverons cet avantage, que l'on nous suivra avec plus de facilité, et que la vérité causera moins de surprise. Du reste,

nous éviterons les répitions inutiles, et nous nous bornerons à renvoyer à ce qui précede, toutes les fois qu'il se présentera des articles déja discutés ou développés.

CHAPITRE Ier.

Des qualités ou talents nécessaires à l'Ecrivain.

Il ne s'agit pas ici de prouver que la perfection ou seulement la bonté du Style présuppose des talents distingués ; car, qui ne sait pas que si les regles, les définitions, et les exemples suffisent pour nous faire distinguer les fautes plus ou moins grossieres où nous pourrions tomber, et pour nous donner le desir de les éviter ; il nous faut néanmoins d'autres secours pour atteindre aux beautés que ces fautes auroient pu écarter ou déparer ? Que l'on découvre à un voyageur, l'abyme où il alloit se perdre ; il s'arrêtera, et le but de son voyage sera manqué, s'il n'a pas d'ailleurs ou la force de franchir cet abyme, ou les moyens de se tracer une nouvelle route. Cette force et ces moyens, ce sont en littérature, les *talents*, le *génie*, et le *goût* dont il importe de donner ici une idée juste et précise.

Les *talents* consistent dans l'aptitude nécessaire pour bien faire des choses plus ou moins difficiles : une certaine facilité dans des choses qui offrent des difficultés ; voilà ce qui caractérise les talents que la Nature distribue à son gré : heureux les mortels à qui elle accorde les plus féconds et les plus brillants ! Quels que soient ceux qu'elle nous a départis, c'est à l'étude et à l'application à les développer, à les étendre, et à les perfectionner. Nous verrons bientôt quels sont ceux que le Style exige plus particuliérement.

Le *génie* est un ou plusieurs talents réunis, portés à un haut point d'énergie, et propres à produire de grandes choses. Comme le génie et les talents ont les rapports les plus étroits et les plus importants avec le *goût*, qui est le juge suprême et en dernier ressort de tout ce qui a rapport au Style, parce qu'il l'est de tout ce qui tient aux beaux-arts, nous devons à notre sujet, de nous arrêter à quelques considérations qui les concernent également.

On peut rechercher la nature du *goût* en examinant ce qu'il est dans ses effets, ou en examinant ce qu'il est en lui-même, c'est-à-dire, dans celui qui le possede.

1°. Observé dans ses effets, le *goût* est le résultat de l'ordre, de l'harmonie, et de la proportion des facultés de l'ame qui

constituent les talents et le génie : c'est le goût qui établit un heureux accord entre ces facultés, au moment où nous les exerçons ; et c'est de cette maniere qu'il supplée aux regles dans les occasions où celles-ci paroissent manquer, ou du moins sont insuffisantes.

Donc le talent et le génie doivent précéder le goût, et le précedent en effet. Le génie régna dans l'Orient, avant que la Grece eût déterminé la juste notion du beau idéal ; et les Grecs eux-mêmes ne parvinrent à mettre de l'harmonie entre les talents et le goût, qu'après avoir successivement passé par une infinité de tentatives plus ou moins heureuses ; c'est-à-dire, par tous les essais et par toutes les graduations possibles.

Donc ce seroit nuire au génie et aux talents sans produire le goût, que de ne pas cultiver ceux-là avant d'établir celui-ci. Cette conséquence peut s'appliquer aux nations qu'on veut tirer de la barbarie, aussi-bien qu'aux individus qu'on veut tirer de l'ignorance. Si avant de développer le génie, on se hâte de l'embarrasser de regles, on en arrête la marche, au lieu de la diriger. Le mauvais goût des Chinois et des Egyptiens, ainsi que leur défaut de progrès, ne paroissent pas avoir eu d'autre cause que ce renversement d'ordre dans les procédés qu'il faut suivre.

Toute la Nature tend à la perfection ; mais par des développements indiqués, suivis, et gradués ; et l'on s'éloigne du but, lorsque l'on procede par sauts, ou que l'on se crée un ordre contraire à celui de la Nature : en un mot, le goût ne peut exister qu'imparfaitement sans le génie ou les talents dont il est la regle, mais auxquels il doit son activité et sa force.

Donc, dans un siècle sans génie, le goût est sans valeur et sans effet. Dans un siècle semblable, un petit nombre d'exceptions ne font rien contre la regle générale : la tyrannie du mauvais exemple l'emporte sur les leçons de quelques personnes isolées, qui ne s'accordent point avec leurs contemporains. Il faut la réunion de plusieurs esprits de la même vigueur, pour produire un effet sensible. Alors le bon goût, appliqué avec succès à l'un des beaux-arts, tourne au profit des autres arts ; comme les vibrations des cordes d'un instrument musical, se communiquent aux cordes des autres instruments qui sont en harmonie avec le premier.

Donc le génie et les talents peuvent seuls produire le goût. On ne porte universellement le même jugement sur le beau, le grand, le sublime, et le parfait, que par un effet universellement senti des forces qui ont produit ces qualités : la notion du beau, dans laquelle on com-

prend ordinairement celle des autres perfections qu'on y peut joindre, suppose un modele, et s'y rapporte. Celui qui n'a pas le modele sous les yeux, ne peut pas s'en faire une notion juste, nette, précise, et certaine : c'est en concevant les choses avec la même force que l'auteur, et en faisant passer son ame par les mêmes révolutions que lui, que l'on parvient à se faire les mêmes idées ; et c'est ainsi que le goût se forme et se détermine chez une nation, sur l'exemple, le sentiment, et l'imitation.

Donc il ne faut pas être étonné que le génie et les talents ayent quelquefois dépravé le goût, puisqu'ils en sont la cause productrice. Rien n'a plus de prise sur le goût, et n'influe davantage sur ses variations, que l'activité bien ou mal réglée des talents et du génie. C'est ici corrompent le goût lorsqu'ils négligent de se proposer un but convenable, ou lorsqu'ils emploient de mauvais moyens : ils manquent le véritable but lorsqu'ils veulent l'outre-passer ; sur quoi il faut observer que rien n'est plus dangereux que l'erreur produite par la force et la vigueur d'un grand talent, parce que le sentiment de cette force compense, couvre, et semble justifier les plus grandes fautes. On sait d'ailleurs que la noblesse et l'élévation des vues, sont très-compatibles avec la fausseté

et l'imperfection des moyens que l'on emploie ; comme l'excellence des moyens peut très-bien se rencontrer avec des vues blâmables.

Donc, si le goût vient à manquer aux talents et au génie, on verra l'imagination la plus exaltée et le hasard le plus fantasque, décider de ce qui devroit être avéré par le sentiment et l'expérience : les voies factices remplaceront celles de la Nature et de la raison : au lieu de suivre les routes applanies de la vérité, on grimpera sur la pointe des rochers les plus escarpés et les plus stériles ; et l'on marchera parmi les abymes et les précipices ! Le génie, les vrais talents ne peuvent être maîtrisés que par l'énergie de leurs propres forces : si l'intelligence est l'ame de nos productions, si le génie en est le nerf ; le goût seul peut y donner une forme déterminée et convenable : ainsi ces diverses facultés ne peuvent produire des actes qui se croisent, sans se détruire ou se dénaturer mutuellement.

Donc le génie et les talents perdent infiniment à n'être pas accompagnés par le goût ; comme tout ouvrage de goût, pour avoir une valeur bien réelle, a besoin d'être marqué au coin du talent ou du génie. Si c'est le goût qui manque, vos talents ne nous offriront que l'image d'un jeune homme emporté et fougueux, sans mentor : si vous n'avez que le goût, vous ne verrez

dans vos mains qu'une belle forme sans matiere propre à la recevoir, c'est-à-dire, un être de raison.

C'est l'amour des paradoxes et des sophismes, et non la raison, qui gâte le goût. Chez les Grecs, le goût fortifia la raison, et la raison perfectionna le goût; mais comme celle-là peut se passer de celui-ci jusqu'à un certain point, il faut avouer qu'en général ce n'est pas elle qui en cause les variations et les écarts : c'est sur-tout dans les facultés morales, qu'il faut chercher la cause de tous les phénomenes qui tiennent au goût. Cependant la vertu et le goût ne sont pas des termes synonymes : car l'un n'est que l'observation de l'ordre, de la proportion, et de la convenance dans les ouvrages de l'art; et l'autre est l'observation de l'ordre, de la proportion, et de la convenance dans la conduite de la vie; sur quoi nous observerons que si tout ce qui est relatif aux beaux-arts, peut à la rigueur, être limité au point de n'influer sur aucune de nos facultés sociales, c'est-là néanmoins un de ces écarts qui doivent être considérés comme nuls, dans l'examen des principes généraux et de leurs conséquences; vu les loix d'harmonie et l'influence mutuelle que la Nature a établie entre nos facultés et nos habitudes.

2°. Le goût, observé dans celui qui le

possede, est le talent de discerner avec promptitude et délicatesse, ce qu'il y a de bon et de beau dans un objet quel qu'il soit. Il est aisé de contester, et difficile de réunir tous les sentiments, sur-tout en matiere de goût, et plus encore quand on recherche quelle en est la nature. On peut soutenir que le beau seul est l'objet du goût : on peut prétendre que dans les choses susceptibles de l'un et de l'autre, le *beau* et le *bon* se confondent : on peut avancer et chercher à établir beaucoup d'autres opinions semblables : mon dessein n'est pas de les discuter : je dirai seulement que par rapport au but de cet ouvrage, je dois plutôt donner aux mots, une signification trop étendue, que d'en resserrer le sens naturel dans des bornes trop étroites.

Le goût dans celui qui le possede, est peut-être lui-même un talent : cependant, pour éviter la confusion des idées, nous ne considérerons cette faculté précieuse de l'ame, que comme un don de la Nature. Le goût contribue à la perfection de l'homme ; et quoiqu'on puisse le perfectionner lui-même, lorsqu'on en a reçu le germe, ceux à qui la Nature l'a entiérement refusé, n'ont aucun moyen d'y atteindre. Cette faculté consiste dans le discernement du beau et du bon, avons-nous dit : ces deux qualités sont en effet les seules qui en soient l'objet direct ; et tout ce qui n'a

aucun rapport avec elles, n'est point de son ressort.

Mais qu'est-ce que le *bon*? Qu'est-ce que le *beau*?

Une chose nous paroît *bonne*, à raison des qualités utiles et avantageuses que nous y découvrons, et qui nous la font regarder comme désirable: si, loin de nous paroître utile, elle nous paroît au contraire dangereuse ou dommageable, nous disons qu'elle est mauvaise. Une chose nous paroît *belle*, lorsqu'elle nous plaît indépendamment de toute considération d'utilité; et si, sous le même point de vue, elle nous déplaît et nous rebute, nous disons qu'elle est laide. Ainsi ce sont les qualités utiles et solides, qui dans tous les objets forment la *bonté*, et les qualités agréables et brillantes, qui forment la *beauté*. Une maison, par exemple, est *bonne* lorsqu'elle est bien bâtie, et que, d'ailleurs, elle convient aux usages auxquels elle est destinée; en un mot, lorsqu'elle est commode et solide: une maison est *belle*, lorsque par son architecture, ses ornements, et la symmétrie des parties qui la composent, elle plaît à ceux qui la considèrent.

Si l'on ne voit dans les objets que les qualités utiles et agréables qui s'y trouvent réellement, et qu'on les saisisse avec autant de délicatesse que de promptitude, ainsi que tout ce qui peut y avoir quelque

rapport, on a un bon *goût* : si au contraire on ne voit point ces qualités, quoiqu'elles existent dans l'objet que l'on considere, on n'a point de *goût* : si on ne les voit qu'avec peine et lenteur, ou d'une maniere vague et incertaine, on a un *goût* défectueux et imparfait : enfin, si l'on prend pour qualités utiles ou agréables, celles qui ne le sont point, on a un *goût* faux.

Si l'on nous demande quelles sont les causes primitives du goût, et les moyens de le perfectionner, ou de le développer et de l'affermir, nous répondrons que le but principal de tout cet ouvrage est de donner la véritable solution de ces deux questions.

D'après les principes qui précedent, il ne sera pas difficile de décider quelles sont les qualités qui forment la *bonté* du Style, et quelles sont celles qui en constituent la *beauté* : il faut seulement observer que souvent celles-ci présupposent celles-là ; que quelquefois aussi une même qualité sert en même-temps à donner au Style ces deux sortes de perfections, et qu'il n'est pas rare de voir, par négligence, employer ces deux termes, *beau* et *bon*, l'un pour l'autre. Ceux qui réduiront les mots à leur signification stricte et rigoureuse, diront que la clarté, la correction, la netteté, la précision, la force, l'énergie, et le pathétique appartiennent plus com-

nnément à la *bonté* du Style, de même que toutes les autres qualités qui contribuent directement à nous instruire, à nous persuader ou convaincre, et à nous émouvoir; et que l'élégance, la variété, l'harmonie, et tout ce qui a l'agrément pour objet direct, tient principalement à la *beauté* du Style.

Si l'on veut rapprocher d'une maxime générale, lumineuse, et pratique, tout ce qui a rapport au *goût*, il suffira de se rappeller que l'étude de la Nature est notre seule ressource. Nous ne jugeons bien des choses réelles, que par la connoissance que nous en avons, ou par l'analogie que nous appercevons entr'elles et celles que nous connoissons mieux : nous ne jugeons bien des choses possibles, que par comparaison avec celles qui existent réellement, et que nous avons suffisamment étudiées : ce qui ne peut exister, ne peut donner lieu à aucun jugement raisonnable, puisque nous n'y pouvons découvrir aucune qualité. Ce n'est donc en dernier résultat, que dans les choses qui existent, et qui sont soumises à nos recherches et à nos observations, que nous devons aller apprendre ce que c'est que *bonté* et *beauté*. La Nature est donc en tout sens, non-seulement notre trésor, mais encore notre modele; non pas toutefois, qu'il faille imiter tout ce qu'elle nous présente; car

il y a des faits extraordinaires que l'on peut ou que l'on doit regarder comme des irrégularités : il y a des choses dont nous ne pouvons pas juger sainement, parce que dans les vues de la Nature, elles n'ont avec nous que des rapports trop éloignés : il y en a enfin, dont les qualités bien connues, nous sont funestes, incommodes, dangereuses, inutiles, ou déplaisantes : nous ne devons donc puiser nos modeles que dans ce que les procédés de la Nature nous offrent de constant ou de régulier, et dans ce qui est à notre portée et à notre usage, soit que nous en retirions quelque utilité, soit que nous y trouvions quelqu'agrément. C'est-là que nous apprendrons à connoître, et que nous saisirons mieux les qualités qui forment le *bon* et le *beau*; les qualités qui doivent être l'objet de notre *goût*, et que nous devons tâcher de transporter par l'imitation dans les arts, et en particulier dans le Style, autant que la nature des choses le permet : ici les détails seroient immenses; mais il nous suffit d'établir un petit nombre de points de vue généraux que l'on puisse facilement appliquer à chacun des objets qui vont successivement nous occuper; et nous indiquerons ces points de vue généraux d'après ce que M. de Saint-Lambert nous dit de la Nature, dans la préface de son poëme des saisons.

« La Nature, dit cet auteur ingénieux et délicat, peut nous donner différentes émotions. Elle est aimable et riante dans un espace fertile et borné ; dans un vallon frais et orné de fleurs, sur un côteau parsemé de différentes sortes de verdures, dans un jardin que le luxe n'a point trop paré ; enfin, dans les lieux où elle nous promet du plaisir, et nous donne d'abord des sensations agréables.

» Elle est triste et mélancolique, lorsqu'elle excite en nous peu de sensations, et nous donne peu d'idées ; lorsqu'elle nous importune par des bruits monotones ; lorsqu'elle est peu variée ; lorsqu'elle nous laisse trop à nous-mêmes ; lorsqu'elle est moins un désert qu'une solitude ; lorsqu'elle ne nous promet ni richesses ni plaisirs.

» Elle est grande et belle, lorsqu'elle nous présente un espace étendu, mais que l'imagination peut terminer ; de riches plaines, de belles montagnes, un pays varié, cultivé, peuplé, qui nous promet des biens, de la sécurité, et le bonheur : elle est grande et belle, lorsqu'elle nous donne des sensations qui excitent l'admiration et l'amour.

» Elle est sublime dans l'immensité des cieux et des mers, dans les vastes déserts, dans l'espace, dans des ténebres, dans sa force et sa fécondité sans bornes, et dans

la multitude infinie des êtres. Elle est sublime dans ses grands phénomenes, comme les tremblements de terre, les volcans, les débordements, les tempêtes; elle est sublime, dès qu'elle peut nous donner des sensations qui excitent l'étonnement et la crainte.

» L'art doit se proposer, non-seulement de peindre, mais encore d'agrandir, d'embellir, et de rendre intéressante, la Nature physique, aussi-bien que la Nature morale.

» Vous agrandirez la Nature, si vous la montrez de temps en temps dans le moment où elle est sublime; et si votre plan ne vous permet pas de la saisir souvent dans ces moments, jettez à travers vos paysages, les idées de l'espace, de l'ordre général, de l'infini, du mouvement, ou du silence universel.

» Vous embellirez la Nature, si vous rassemblez dans un espace étendu, mais limité, ses beautés et ses richesses : c'est ce qu'Ovide a fait dans la description de sa vallée de Tempé, Homere dans les jardins d'Alcinoüs, l'Arioste dans l'Alcine, le Tasse dans l'isle d'Armide; Milton mieux qu'eux tous, dans la description du jardin d'Eden.

» Vous rendrez la Nature intéresante, si vous la peignez avec fidélité dans ses rapports avec les êtres sensibles : vous la rendrez intéressante si dans vos descriptions,

tions, vous répandez quelques vérités de physique et de morale, quelques idées qui éclairent les hommes, des principes d'économie, des sentiments honnêtes : vous la rendrez intéressante, si vous ne la peignez jamais sans être rempli vous-même du sentiment qu'elle doit inspirer, comme sublime, grande, triste, pauvre, riche, agréable, ou belle.

» L'homme de goût fera moins des descriptions que des tableaux; et il faut qu'un tableau n'ait qu'un seul caractere : l'auteur doit se pénétrer d'un seul sentiment, que toutes les parties et les couleurs du tableau concourent également à exciter. On ne parlera point du geai et de la pie dans la peinture des concerts agréables du printemps; on oubliera les querelles grossieres des paysans, lorsqu'on peindra les plaisirs de la moisson.

» Il faut ménager les contrastes : peignez des eaux, une forêt fraîche et sombre, après avoir peint l'excès de la chaleur : le lecteur vous suivra volontiers sous vos ombrages. Vos contrastes plairont, lorsqu'ils donneront au lecteur un sentiment nouveau, une sensation nouvelle, dans le moment où il les demandoit.

» Les contrastes du riant au beau, du grand à l'agréable, de l'agréable au mélancolique, ne donnent pas de vives émotions; mais ils plaisent, parce qu'ils

répandent de la variété. Le contraste qui fera le plus d'impression, c'est celui du sublime et du terrible, avec le riant et le beau : mais il faut rarement en faire usage, parce qu'il est rare dans la Nature, et parce que l'habitude du sublime détruit l'effet qu'on croit devoir s'en promettre. Il ne faut employer ce genre de beautés que pour réveiller de temps en temps la sensibilité du lecteur : après avoir éprouvé de la crainte, de l'étonnement, ou une sorte de peine, on se trouve plus sensible, et l'on reçoit plus vivement les impressions agréables.

» Au milieu des descriptions, on peut, mais rarement, placer des tableaux qui rassemblent une foule d'images voluptueuses et terribles, qui agitent l'ame en sens contraires, et la fassent passer rapidement du plaisir à la douleur : tel seroit le tableau d'une bataille livrée dans le printemps, et au milieu d'une plaine enrichie et parée de tous les présents de cette saison. Après avoir parcouru votre galerie de paysages, le lecteur demandera des tableaux d'histoire : il s'ennuyera de vous suivre dans votre solitude ; il voudra quelquefois voir l'homme, et le voir en action. »

Pour parvenir au point de perfection que l'on doit se proposer dans tout ce qui tient aux beaux-arts, il faut, avons-

nous dit, que l'on ait tout-à-la-fois les qualités qui forment le *talent*, et les qualités qui forment le *goût*; le *talent* produit, et le *goût* juge les productions : pour l'ordinaire, ces deux qualités sont réunies, non-seulement parce que l'on ne peut cultiver et perfectionner l'une d'entr'elles, que par des moyens qui servent aussi à cultiver et à perfectionner l'autre; mais sur-tout, parce que la plupart des qualités que l'une exige, sont également utiles et nécessaires à l'autre; j'ai dit *la plupart*, attendu qu'il y a quelques qualités particulieres qui sans être inutiles au *talent*, sont bien plus essentielles au *goût*; comme il en est plusieurs autres dont le *goût* semble pouvoir se passer, et sans lesquelles le *talent* disparoît. Aussi, voit-on souvent des personnes qui, comme Chapelain, jugent sainement, et ne peuvent rien produire de supportable; de même que l'on a vu quelquefois des hommes en qui brilloit le *talent* le plus fécond ou le plus rare, quoique la Nature semblât leur avoir entiérement refusé le *goût*. Observons néanmoins que le Style de ces derniers, estimable, si l'on veut, par certaines qualités supérieures, ne peut jamais être un Style parfait; on y trouvera toujours des écarts à côté des élans les plus sublimes, des défauts à côté des plus grandes perfec-

tions, et des taches à côté des beautés les plus frappantes. Nous avons donc dû réunir le *goût* au *talent*, pour donner un détail exact de toutes les qualités que le Style exige dans l'auteur. Ainsi nous allons rechercher, 1°. quelles sont les qualités communes au *goût* et au *talent*; 2°. quelles sont celles qui sont particulieres au *goût*; et 3°. quelles sont celles qui sont particulieres au *talent*.

1°. Des qualités qui sont communes au goût et au talent.

Ces qualités sont principalement la pénétration, la clarté, le discernement, la précision, le naturel, et la sensibilité. En reprenant de suite ces qualités, tâchons de faire voir en peu de mots que le talent et le goût en ont également un besoin indispensable.

Sans la *pénétration*, nous n'aurons point d'idées, ou n'en aurons que de superficielles et de triviales : tout ce qui sortira du cercle étroit des pensées les plus bornées, ou les plus communes, sera hors de notre portée : nous ne pourrons donc ni en parler, ni en juger. Comment faire un choix entre ses pensées, quand on en manque ? Comment apprécier celles des autres, quand on ne peut y atteindre ? Au reste, la pénétration demande de la

sagacité et de la *finesse*. En effet, la finesse est le talent de saisir ce qu'il y a de moins sensible, ou de plus délié dans la connoissance d'un objet; la sagacité est le talent de parvenir promptement et sûrement à ce qu'il y a de plus caché; et la pénétration est le talent d'acquérir facilement la connoissance entiere et intérieure des choses.

Sans la *clarté* de l'esprit, on ne voit que d'une maniere obscure et confuse; on ne voit qu'à demi; en un mot on voit mal. On ne pourra donc se rendre un compte fidele, ni de ses idées, ni de celles des autres; c'est-à-dire, qu'on n'aura encore ni goût ni talent. Pour être clair, il faut de la *netteté* et de l'*ordre* dans ses conceptions: la clarté est le talent de voir son objet sous un point de vue lumineux: la netteté est le talent de voir son objet distinctement, dégagé de tout autre objet, et sensiblement et proprement dessiné: l'ordre est le talent de voir chaque partie de l'objet à sa place, et par conséquent de lier toutes ses idées par des rapports naturels, vrais, et utiles. L'ordre contribue essentiellement à la netteté, et celle-ci à la clarté.

Sans le *discernement*, sera-t-il possible de distinguer, de séparer le vrai du faux, l'utile du superflu, l'agréable de ce qui déplaît, et ce qui s'accorde avec les con-

venances, de ce qui les blesse ? Mais alors quel choix peut faire celui qui manque de discernement ? et que sera-ce chez lui, que le talent ou le goût ? Outre les qualités précédentes, le discernement présuppose encore la *justesse* et le *jugement*. Le discernement est le talent de distinguer ce qu'il ne faut pas confondre ; le jugement est le talent de voir les choses telles qu'elles sont, et de les estimer ce qu'elles valent ; la justesse est le talent de voir, de distinguer, et de juger selon la plus exacte vérité.

Sans la *précision*, nous ne croirons jamais avoir assez dit, ou bien nous nous refuserons au moindre développement ; mais si nos idées ne sont pas toutes circonscrites dans l'espace qu'elles doivent occuper ; si nous les étendons trop ou trop peu ; si nous nous jettons dans l'enflure et le gigantesque ; ou si nous nous contentons d'expressions foibles et vagues ; certainement nous n'aurons ni talent ni goût. La précision produit l'*exactitude*, et souvent la *justesse*, la *vérité*, et la *facilité*. La précision est le talent de bien démêler son objet d'avec ce qui n'y appartient pas : l'exactitude est le talent de faire ou de voir les choses comme elles doivent être faites ou vues. La conformité des idées avec leurs objets, en fait la vérité : la facilité consiste dans le talent de conce-

voir ses idées sans effort et sans lenteur, dans le talent d'écarter les obstacles, ou plutôt dans une maniere d'agir qui n'en laisse point appercevoir.

Sans le *naturel*, on sera recherché, fardé, forcé, ou guindé; et le vrai talent, ainsi que le bon goût, exige au contraire que les conceptions soient faciles et coulantes; que les tours soient aisés et convenables; et que les expressions soient sur-tout remarquables par l'accord et la propriété des termes : le naturel, c'est-à-dire, le goût des choses les plus conformes à la Nature, et le talent de les saisir et de les bien rendre, renferme toujours la *facilité* dont nous venons de parler, et souvent l'*ingénuité* et les *graces*. L'ingénuité consiste à se montrer tel qu'on est, jusques dans les choses qui peuvent blesser l'amour-propre : elle ne permet point de se déguiser, même pour son intérêt; elle ne cherche à en imposer ni sur les talents, ni sur les pensées, ni sur les sentiments que l'on a : les graces consistent dans l'agrément qui résulte d'un heureux choix de pensées, de sentiments, d'expressions, et de tours, qui ayent l'avantage d'être libres, aisés, coulants, et convenables. On peut définir la grace, dit un auteur Anglois, l'action la plus agréable, exprimée avec la plus grande simplicité : la grace, selon l'abbé Winkelmann, consiste dans

les mouvements légers et à peine perceptibles : elle ne peut caracteriser que des passions douces et tranquilles : elle renferme toujours quelque chose de vague, qui entretient plus doucement le sentiment et la pensée. C'est, dit Leibnitz, à la foule des idées obscures, confuses, et non développées, que l'homme doit les sensations les plus délicieuses ; et voilà pourquoi les Romains préféroient les pantomimes aux spectacles vocaux ; voilà pourquoi beaucoup de personnes préferent la musique instrumentale au chant. Dans la Vénus du Titien, un songe agréable et léger semble voltiger sur le visage de cette déesse ; la douce émotion de ses esprits se retrace sur tous ses traits : voilà la grace que Xenophon connut, qu'Appelle et le Correge respirent, que Thucydide et Michel-Ange ne connurent et ne chercherent jamais : à ces exemples étrangers que cite Winkelmann, ajoutons que chez nous, le bon Lafontaine sera toujours le premier modele en ce genre.

Toutes ces considérations prouvent combien un certain air de facilité est nécessaire dans le naturel : mais on peut dire qu'il y a bien plus de talent à en avoir l'apparence, que de mérite à en avoir la réalité. Il ne s'agit pas, dans un bon ouvrage, d'exprimer des idées communes sans effort, et même avec une élégance ordi-

naire : il s'agit de réunir cet air d'aisance au génie ou à des connoissances rares ; c'est-à-dire, d'exprimer des idées nouvelles ou importantes, en donnant à son Style un caractere agréable de liberté, et un mouvement aisé et continu. Dans les petits ouvrages qui n'ont que l'agrément pour objet, on peut même dire que cette facilité est d'autant plus indispensable, quelque peu relevée qu'elle paroisse, qu'elle en est le principal mérite.

N'oublions pas d'observer qu'il ne faut pas confondre le naturel avec la négligence, qui blesse moins sans doute, lorsqu'elle indique un esprit abandonné à ses sentiments et à ses idées, sans aucun retour sur lui-même, mais qui ne peut jamais devenir un titre d'éloge, et qui est encore une imperfection, lors même qu'elle paroît plus heureuse. Au reste, si nous attachons un si grand prix à la facilité, c'est que tout ce qui indique un effort dans les actions qui se font ou que l'on peint sous nos yeux, devient pénible pour nous ; c'est un effet de notre constitution, et un résultat de notre expérience. Nous ressemblons tous plus ou moins à ce Sybarite qui suoit à grosses gouttes, en voyant ramer un matelot.

Enfin, sans la *sensibilité*, comment discerner ce qui doit déplaire, ce qui plaît à tous ceux qui sont bien constitués, et chez qui les préjugés, l'erreur, les faux

principes, et les habitudes vicieuses n'étouffent point et ne contrarient point la Nature ? Cette sensibilité qui semble n'appartenir néanmoins qu'aux hommes privilégiés qui sont comme destinés à servir de modeles aux autres ; cette sensibilité si précieuse, la source de nos goûts et de nos plaisirs, et qui selon Montesquieu et Mr. Ghérard, s'étend à la nouveauté qui nous attire, à la grandeur qui nous éleve, à la sublimité qui nous transporte, à la variété qui nous amuse, à l'imitation qui nous récrée, à l'harmonie qui nous enchante, à la symmétrie qui nous soulage, à l'ordre qui nous dirige, à la beauté qui nous charme, à la surprise et aux contrastes qui nous réveillent, au ridicule qui nous égaie, à la décence qui semble nous ennoblir, à la vertu qui fait notre force ; en un mot à tout ce qui peut intéresser ou plaire!

Telles sont les facultés, les dons précieux sans la réunion desquels le talent et le goût ne peuvent jamais exister que d'une maniere imparfaite.

2°. Des qualités qui sont particulieres au Goût.

La sensibilité, le naturel, la précision, le discernement, la clarté, et la pénétration, ces qualités si nécessaires à

l'écrivain, ne sont pas les seules que requiere le bon goût : il faut encore pour former le caractere de cette derniere faculté, y joindre un certain degré de *promptitude* et de *délicatesse ;* degré auquel il semble que le talent n'est pas obligé d'atteindre.

Le goût exige la *promptitude ;* car s'il n'opere pas promptement, il cesse d'être lui-même. Il est de son essence d'agir avec tant de célérité, qu'il paroisse plutôt une sorte d'instinct, qu'un fruit de la méditation. C'est qu'il est rare que ce qui ne fait aucune impression agréable à l'instant qu'il se présente à nous, puisse en faire une bien sensible après un examen mûr et réfléchi. D'ailleurs, le goût doit nous porter vers les objets, ou nous en éloigner; d'où il suit que si l'impression n'étoit pas prompte, elle deviendroit inutile : le goût ne nous procureroit plus aucun avantage, puisque dans le tableau mouvant de ce monde, la plupart des objets nous poursuivent ou nous fuyent avec la même célérité ; nous n'avons souvent qu'un instant pour les atteindre ou leur échapper ; si donc le goût nous laissoit perdre cet instant, il nous avertiroit trop tard, il nous avertiroit en vain.

Le goût exige la *délicatesse ;* car c'est des nuances les plus fines, des couleurs en quelque sorte les moins apparentes, et des traits les plus petits, que résultent

assez souvent les beautés et la plus grande perfection des ouvrages de l'art.

Mais ces deux qualités si essentielles à celui qui juge, le sont beaucoup moins à celui qui produit. Un ouvrage peut être parfait, quoique l'auteur ait été long-temps à le faire. La célérité dans le travail est même souvent une source féconde de défauts et d'imperfections. Je pourrois citer ici le mot du célebre Buffon, qui répondit un jour que l'*encre ne couloit pas de sa plume, mais qu'il la suoit péniblement*; et qui néanmoins nous a laissé des ouvrages plus admirables encore par les beautés du Style, que précieux par le mérite du fonds? Et n'avons-nous pas aussi des genres de littérature, où une grande délicatesse portée au plus haut point où le goût puisse s'élever, seroit inutile à l'auteur, et même nuisible à l'ouvrage? Ne pourrois-je pas citer encore ici les genres qui demandent le plus de naturel et de simplicité, et même les genres nobles et véhéments? C'est que le goût doit juger de tous les genres, au lieu que le talent peut se borner à un petit nombre, ou même à un seul; et qu'il est des sujets qui n'admettent que de grands traits, où la délicatesse ne seroit qu'une mignardise, ou une véritable foiblesse.

3°. Des qualités qui sont particulieres au Talent.

S'il est néanmoins quelques personnes qui prétendent que la promptitude et sur-tout la délicatesse, sont aussi utiles à l'homme de talent qu'à l'homme de goût, au moins avouera-t-on sans peine qu'il est d'autres qualités que le talent exige absolument, et dont le goût peut se passer jusqu'à un certain point. Ce sont la *flexibilité*, l'*activité*, la *fécondité*, l'*imagination*, la *chaleur*, et l'*accord* de toutes ces qualités entr'elles.

En effet, que seroit-ce qu'un auteur qui n'auroit qu'un ton et qu'une maniere? Je ne parle pas de ceux qui veulent traiter des sujets opposés, où ils se proposent des buts différents, et qui, de cette sorte, s'attachent à plusieurs genres; mais dans un même ouvrage, la foule des idées qui se suivent, présente des variations essentielles: les circonstances changent elles-mêmes; et selon toutes ces différences, il faut que le Style soit autre: ainsi, quoique tous les pas que l'on fait doivent provenir du même principe d'action, et annoncer une même allure; il faut cependant qu'ils varient entr'eux selon la différence du terrain que l'on parcourt, ou selon les autres causes accidentelles. Or,

c'est ce talent de se prêter à toutes les circonstances, de les appercevoir, de les apprécier, et d'y obéir, que j'appelle *flexibilité*, ou si l'on veut, *souplesse* : la flexibilité ou souplesse dans le physique, n'est autre chose que la facilité de se plier avec grace aux divers mouvements que l'on veut faire, et aux situations diverses que l'on veut prendre : Ainsi, la flexibilité de l'esprit ne peut être autre chose que la facilité de varier les tons, et de les fondre ensemble de la maniere la plus naturelle. C'est par cette faculté, que l'auteur semble n'être guidé que par son sujet, et qu'il évite la monotonie, sans effort, sans inégalité, et sans dissonnance; en un mot, qu'il est toujours tout ce qu'il doit être. C'est ce talent qui, sous la direction et l'inspiration du bon goût, nous donne successivement, et autant qu'il le faut, un Style simple, ou fleuri, ou noble, ou pathétique, tranquille ou véhément, léger, délicat, ou naïf, ou grave et sérieux, etc. On ne confondra point, à ce que j'espere, la flexibilité nécessaire au talent, avec la délicatesse que le goût exige. Celle-ci apperçoit et apprécie les nuances les plus fines : c'est un juge qui voit et qui prononce : celle-là les retrace avec autant de facilité que de justesse : l'une caractérise l'amateur instruit devant lequel vous placez un tableau; l'autre caractérise le peintre

habile dont le pinceau suit la Nature dans tous ses détails. La délicatesse nous rappelle un homme tranquille qui jouit ; et la flexibilité un homme dans l'action, qui se plie à toutes les attitudes que son travail lui commande. Ces deux qualités sont si différentes, que l'artiste a quelquefois atteint le point de perfection, qu'il le cherche encore, et qu'il faut que l'amateur l'avertisse de son succès, et lui apprenne que son ouvrage est achevé. Mais si l'artiste habile peut manquer à la rigueur et jusqu'à un certain point, de la délicatesse du goût, il est bien plus évident encore que l'homme de goût n'a pas besoin de la flexibilité du talent : il suffit en effet à ce dernier, d'avoir ce degré de flexibilité qui rend capable de voir les choses l'une après l'autre, à mesure qu'on les lui montre ; faculté qui est à tous égards, à une distance infinie de celle qui se manifeste dans les mouvements de l'action, et qui consiste dans la facilité de les varier et de les lier ensemble. On voit que rien n'est plus étranger au goût, qui n'a point de mouvements, puisqu'il ne produit point d'action.

L'ignorance, la légéreté d'esprit, la présomption, et la mauvaise foi entourent d'obstacles et d'objections celui qui cherche à établir des vérités utiles, ou à combattre des erreurs. On me demandera si la flexi-

bilité que j'exige dans l'écrivain, ne conduit pas à l'universalité des talents dont j'ai nié ailleurs la possibilité ?... Je réponds qu'il n'est point de talent qui, si on l'étend à l'infini, ne donne tout : car l'infini n'admet aucune exclusion : mais nos talents sont indéfinis et non infinis ; ils sont même très-bornés, et dès-lors toujours imparfaits ; nouvelle raison pour qu'on n'admette pas l'universalité, qui seroit un infini. La flexibilité peut fort bien s'appliquer aux nuances dont un même genre, ou même plusieurs genres seront susceptibles, sans pour cela se prêter aux détonations de tous les genres, ou seulement aux couleurs tranchantes des genres les plus opposés. On ne parle pas ici des autres qualités, et des connoissances infiniment étendues qu'il faudroit joindre à une flexibilité infinie, pour parvenir à l'universalité effective ; toutes choses qui n'entrent pas dans la capacité naturelle de l'homme.

Mais la flexibilité seroit elle-même inutile à l'auteur, si on n'y associoit pas l'*activité*, ce don précieux de la Nature, qui met tous les autres en valeur ; ce mouvement intérieur qui porte l'ame de tous côtés, pour faire toujours de nouvelles découvertes, ou nous fournir de nouvelles productions ; ce principe secret, qui empêche l'esprit de se contenter d'une

premiere vue ou d'un premier essai ; qui fait que sans cesse ennemie du repos, l'ame creuse, et quelques progrès qu'elle ait faits, veut encore pénétrer plus avant ; qu'elle ne se contente pas des notions que d'autres lui fournissent, mais qu'elle veut elle-même travailler ses idées, et s'enrichir de son propre fonds ; et que de cette sorte, elle retourne, rapproche, développe, décompose, combine les objets de mille manieres différentes, et ne dit jamais, *c'est assez.*

L'activité donne à l'esprit, la vivacité dans ses opérations, la pénétration et la sagacité dans ses recherches, la constance dans ses études, et cette sorte d'insatiabilité qui fait que l'on ne croit jamais en savoir assez ou savoir assez bien : c'est elle qui contribue le plus au talent et au génie : sans elle, un homme peut avoir du goût et du discernement ; il peut facilement saisir ce qu'on lui met sous les yeux : mais il ne fera aucun effort, aucun pas pour aller plus loin que ceux qui l'ont dévancé, et au delà du terme où on l'aura porté : il pourra tout au plus rédiger, abréger, et mettre les productions des autres dans un meilleur ordre. Ce n'est que par l'activité de l'esprit, que le Style peut devenir fort, rapide, et véhément, et échapper aux défauts des hommes froids, lents, foibles, paresseux, et trop flegmatiques.

Aux qualités précédentes, joignez la *fécondité*, sans laquelle la plus grande activité ne présentera que l'image d'un papillon toujours léger et toujours errant; la fécondité qui encourage à de nouveaux efforts, ouvre toujours de nouvelles mines, et accumule les trésors; la fécondité, qui a tant de part à la richesse du Style, qui d'un germe abandonné fait sortir un monde nouveau, nous découvre des abymes sous les idées les plus minces, et une profondeur qui épouvante dans les objets les plus superficiels, ou des vues toutes neuves dans les choses les plus usées.

Joignez-y l'*imagination*, sans laquelle l'ame la plus active et la plus féconde se perdroit bientôt dans ses propres abstractions, et nous épuiseroit par les efforts d'une contention rebutante et stérile.

Joignez-y la *chaleur*, ce foyer de l'ame, qui donne des ailes de feu à toutes nos idées, qui les revêt de sentiments profonds et énergiques, et qui après nous avoir embrasés nous-mêmes à la vue de l'objet que nous voulons peindre, embrase également nos lecteurs à la vue du tableau que nous en traçons; cette chaleur qui résulte d'une grande sensibilité, jointe à la vivacité, à l'activité, et à l'imagination, et qui, loin de s'affoiblir, se fortifie à chaque instant, s'accroît, s'étend, seme par-tout les traits de flamme, et produit

un grand embrasement dans l'ame des lecteurs.

Avons-nous fini l'énumération des principales qualités qu'il faut réunir pour avoir un Style parfait ? Non : il faut encore que toutes ces qualités soient entr'elles dans une juste proportion : car si la chaleur domine trop sensiblement, l'écrivain sera enthousiaste : si elle est trop foible, il sera froid : si l'imagination le séduit et l'entraine, il ne fera qu'entasser les images et n'aura aucune solidité : si elle l'abandonne, il sera sec et sans agrément. Qu'il ait une fécondité intarissable et désordonnée, il ne finira jamais, et tous ses lecteurs fuiront épouvantés ; que cette qualité lui manque, il sera trivial et superficiel. Qu'il soit trop actif, il ne fera qu'étourdir, il parcourra tous les objets sans en faire connoître aucun : qu'il ne le soit pas assez, il sera lent, et l'ennui signalera tous ses pas : trop de flexibilité le rendra disparate ; trop peu de flexibilité le rendra monotone. Excès de pénétration lui donnera le goût des pointes : défaut de pénétration lui donnera un Style vide et commun. Trop de clarté le retiendra dans le cercle des choses usées, ou le jettera dans les redites. Trop peu de clarté le fera ranger parmi les écrivains obscurs ou même inintelligibles. Trop de discernement le fera tomber dans les soins d'une affectation minutieuse :

trop peu de discernement le jettera dans un égarement continuel. Avec trop de précision, il sera compassé ; avec trop peu de précision, il sera vague et incertain ; avec trop de naturel, il sera bas ou ignoble, ou sans élégance ; avec trop peu de naturel, il sera forcé, outré, guindé, ou empesé : trop peu de sensibilité le rendra dur ou froid ; et trop de sensibilité lui fera oublier l'utile pour l'agréable, et l'essentiel pour l'accessoire.

On pourroit demander en ce moment aux zoïles animés contre le mérite du Style, si ce talent leur paroît assez facile à acquérir, pour autoriser leurs dédains. Mais nous n'avons vu encore qu'une partie des difficultés qu'il faut surmonter, et des obstacles qu'il faut vaincre, pour jouir de l'avantage de bien écrire. Ce n'est pas assez pour cela que de réunir les diverses qualités qui forment le talent et le goût : à ces dons précieux de la Nature, il faut joindre des connoissances très-étendues, et sans lesquelles le Style sera nécessairement imparfait ou barbare.

CHAPITRE II.

Des connoissances qu'exige le talent de bien écrire.

Les connoissances propres à développer, et à perfectionner les qualités que le bon Style présuppose, sont principalement celles du sujet que l'on traite; celle du génie, des regles, et des usages de la langue dans laquelle on écrit; celle des principes du bon goût en général, et de ceux qui appartiennent en particulier au genre que l'on adopte; et enfin celle des bons modeles de tous les temps, qu'il peut être utile d'imiter; connoissances auxquelles nous ajouterons encore tous les avantages que l'on peut retirer d'un exercice aussi attentivement que souvent répété.

Nous avons déja vu combien il importe de posséder à fond la matiere dont on parle, d'en saisir toute l'étendue, et d'en connoître même les dépendances et les environs: nous avons également fait sentir combien l'étude de la langue dont on veut se servir est longue, pénible, et nécessaire: ainsi nous allons passer à la discussion de ce qui concerne la connoissance des regles, l'étude des bons modeles,

et l'importance de l'imitation ou de l'exercice, après néanmoins que nous aurons ajouté un mot à ce que nous avons dit des deux premiers articles.

Ce mot est que tout se tient dans la Nature; d'où il suit que jamais on ne sait bien une chose quand on ne sait qu'elle. Les objets les plus éloignés en apparence, ont des rapports très-réels, qui souvent les rapprochent et les fondent ensemble: ainsi, pour parler convenablement d'une chose, il ne suffit pas de la connoître; il faut connoître encore tout ce qui peut s'y rapporter; il faut avoir une connoissance générale et suffisamment développée de la Nature et des arts. En effet, dans les ouvrages mêmes qui ne sont que des ouvrages d'agrément, on a souvent occasion de promener l'esprit de son lecteur sur les objets les plus divers ou même les plus disparates; soit qu'on s'en occupe explicitement, soit qu'on y fasse seulement allusion: on a des comparaisons à faire, ou au moins des expressions figurées à employer. Ne faut-il donc pas alors, pour se rendre intelligible, ou pour s'entendre soi-même; ne faut-il pas avoir cette connoissance générale, mais très-étendue que nous recommandons? Qu'on en juge par tous les défauts qui fourmillent dans les ouvrages des hommes peu instruits; par les erreurs absurdes et ridicules de ceux

qui se livrent à une confiance présomptueuse, et par la maigreur et la sécheresse de ceux qui sont plus discrets et plus retenus. Nous dirons donc de tous les écrivains, ce que Cicéron disoit de l'orateur. . . . « *Sit boni oratoris multa* » *auribus accepisse, multa animo et* » *cogitatione, multa legendo etiam per-* » *currisse.* » Nous dirons avec le même auteur, que la philosophie, c'est-à-dire, l'étude de soi-même, l'étude de la morale, et l'étude de tout ce qui tient à la Nature et à la société, nourrit les talents, et peut seule jetter de l'abondance dans le discours. . . « *Quasi nutrix oratoris. .* » *Omnis enim ubertas, et quasi silva* » *dicendi ducta ab illis est.* » Nous dirons avec Vida, « *Nulla sit ingenio* « *quam non libaverit artem. .* » Nous dirons enfin avec M. Marmontel, que « les études sont comme les couleurs sur » la palette, qu'il en faut beaucoup plus » que le sujet ne semble l'exiger, et qu'il » les faut d'avance. »

1°. De la connoissance des Regles.

Les regles sont des maximes qui prescrivent la maniere de faire une chose qu'il est possible de faire bien ou mal. Il seroit absurde de donner des regles pour des

choses qui ne peuvent se faire que d'une seule façon : mais tout ce qui peut être soumis à des procédés différents, entre lesquels il est intéressant ou utile de choisir, et facile ou dangereux de se tromper, devient l'objet de plus ou moins de regles, et peut en faire desirer le secours. Tels sont évidemment les arts méchaniques ou libéraux, tout ce qui tient à la conduite de la vie, aux mœurs publiques ou privées, au bon goût, et à la littérature, et l'innombrable quantité d'opérations de détails que ces divers objets requierent ou peuvent embrasser. Nous n'avons ici à considérer que les regles qui se rapportent au Style, et dont la réunion forme le code du bon goût en littérature. Tout le reste de cet ouvrage suffit pour faire voir qu'elles sont en très-grand nombre; que chaque ton, chaque genre, chaque espece particuliere de Style a les siennes; et que, indépendamment de celles qui sont générales, il y en a encore de spéciales pour tous les éléments que le Style admet dans sa composition.

Mais suffit-il d'intituler du nom *de regle* une maxime pratique, quelle qu'elle soit, pour que nous soyons tenus de nous y assujettir ? Non sans doute : on ne doit compter parmi les regles, que celles qui ont été puisées dans les chefs-d'œuvres des grands-maîtres, et dans la pratique

des bons ou mauvais écrivains, c'est-à-dire, dans l'expérience et les études, les succès et les écarts des uns des autres; dans les observations et les recherches des philosophes, des critiques, et des célebres instituteurs; autant néanmoins que ces observations et les regles qui en découlent, sont sanctionnées par le public: car, une regle n'est telle, qu'autant qu'elle est généralement reçue, approuvée, et suivie; semblable aux loix d'un peuple libre, que le législateur proclame en vain, si la raison universelle et l'esprit national les rejettent. Les regles qui réunissent en leur faveur tous les titres que nous venons d'indiquer; les regles dont nous appercevons l'exacte et constante observation dans les ouvrages que nous admirons le plus; les regles dont personne ne s'est écarté, sans tomber dans des fautes ou des imperfections auxquelles on auroit échappé par une pratique contraire; les regles que la raison la plus éclairée semble nous dicter elle-même; ou auxquelles le bon sens de tous les siècles, et des hommes instruits a unanimement souscrit; voilà les préceptes qui font loi: les autres sont un objet de confiance ou de zele, et ne sont que cela, jusqu'à ce que le temps les ait proscrits ou ratifiés. Les hommes qui ont médité durant de longues années sur ce qui en fait l'objet, ont sans doute le droit de les

proposer ; et l'on ne trouvera pas que ce soit trop accorder à leur autorité, que de donner une attention particulière à leur opinion, et même de s'y conformer dans quelques essais : mais enfin, ils ont beau donner le nom de *regles* aux maximes qu'ils annoncent ; il n'y a que l'assentiment général, fondé sur l'évidence de la raison ou de l'expérience, qui puisse attacher une valeur réelle à ce nom.

Après avoir ainsi fixé l'idée que l'on doit se faire des regles, il reste à examiner quelle sorte d'autorité elles doivent avoir ; jusqu'à quel point l'étude en est utile ou nécessaire ; combien cette étude est pénible ou délicate ; et enfin ce que l'on doit penser de ceux qui les regardent comme superflues ou funestes.

1°. « Les regles prescrites par les rhéteurs, dit Mr. Marmontel, sont presque toutes de bons conseils et de mauvais préceptes ; » ce qui ne peut signifier autre chose, sinon qu'il ne faut point s'y soumettre servilement et en aveugle, quoiqu'il soit très-important d'y avoir beaucoup d'égards en général. Cette interprétation du principe posé par Mr. Marmontel, se rapporte à ce qu'il dit un peu plus haut, qu'ici la lettre tue et que l'esprit vivifie ; et ensuite, qu'il ne faut avoir ni un présomptueux mépris, ni un respect servile pour ces sortes de regles : qu'Aristote, Cicéron,

Quintilien, suffisent pour les orateurs; et Aristote, Horace, Longin, et Boileau, pour les poëtes; et qu'enfin, parce qu'on veut marcher d'un pas plus sûr, on ne doit pas cesser de marcher d'un pas libre. Mais il ne faut pas oublier qu'en cet endroit, Marmontel ne parle pas des regles proprement dites, telles que nous les avons définies; il ne parle que des maximes que les rhéteurs prescrivent sous le titre de regles, et sur leur seule autorité; car les regles prises dans un sens plus rigoureux, ont à ses yeux une toute autre autorité, puisqu'il nous déclare que les modeles ne jettent leurs lumieres que sur quelques points, mais que les regles éclairent toute la route. Ainsi, il faut penser que M'. Marmontel distingue, même dans Aristote, Cicéron, Quintilien, Horace, Longin, et Boileau, des regles avouées par tout le monde, et qui sont obligatoires, et quelques autres regles qui n'étant pas si généralement sanctionnées, ne sont encore que des regles de rhéteurs; les premieres ne leur appartiennent plus; et si on les cite sous leur nom, c'est qu'il les ont énoncées d'une maniere heureuse qui plaît à tout le monde, ou qu'ils les ont découvertes, ou que leur nom paroît propre à faire autorité. Les secondes ne sont encore qu'à eux: suivre celles-ci en esclave et sans exception, comme sans examen,

ou les dédaigner au point de n'y avoir jamais aucun égard, c'est également s'exposer à faire moins bien, et s'attirer des reproches justement mérités ; rejetter ou négliger quelquefois celles-là, c'est vouloir déterminément faire mal, et se condamner soi-même au blâme universel, et à l'oubli le plus honteux.

2°. Si l'on n'étudie pas les regles, si l'on ne médite pas profondément sur leur justesse, sur leur importance, sur les circonstances où l'on en doit faire l'application, et sur la maniere de les appliquer ; à chaque pas on tombera dans des écueils nouveaux. Les regles sont des points d'appui nécessaires ; il y a toujours témérité à vouloir s'en passer ; et rarement cette témérité reste impunie. Aussi, quelle attention les grands maîtres de tous les temps n'y ont-ils pas donnée ! Toutes ne se présentent pas à nous avec la même évidence ; il en est qui sont le fruit d'une recherche plus savante, et dont l'ignorant n'entrevoit d'abord toute l'importance qu'avec peine : il en est d'autres qui n'ont été qu'arbitraires à leur origine ; mais que l'usage a si bien consacrées, qu'il n'est plus permis à personne de s'en écarter. Telles sont dans chaque langue, les regles particulieres de grammaire et de versification : peut-on les suivre sans les connoître ? et peut-on les connoître sans les étudier ? et quant à

celles qui découlent plus immédiatement ou plus sensiblement de la nature des choses, y a-t-il beaucoup de personnes qui puissent les deviner toutes, sans le secours d'une étude longue et réfléchie ? et qui peut les ignorer, et ne pas entacher son Style des défauts les plus essentiels, ou des fautes les plus graves ? Les principes ainsi établis sur la nature des choses sont en très-grand nombre : il est difficile de les recueillir de maniere qu'il n'en échappe aucun ; et c'est à quoi l'on ne parviendra jamais sans étude.

3°. Mais combien cette étude n'est-elle pas épineuse ? Elle est longue, souvent abstraite, et toujours un peu seche : la multitude des objets a de quoi effrayer, aussi-bien que la longueur des discussions, la différence des systêmes, la contrariété des opinions, et le nombre des ouvrages divers qu'il faut approfondir. Quelle peine ne doit-il pas en coûter, non-seulement pour démêler parmi tous les principes qu'on nous présente sur un même genre d'ouvrages, ceux qui sont vrais, utiles, et toujours applicables ; mais encore pour distinguer ceux qui doivent servir de base aux autres, ceux que l'on doit regarder comme la source d'où découlent tous les autres, ceux qui doivent par conséquent l'emporter dans le cas de concurrence ; c'est-à-dire, quelle peine ne doit-il pas

en coûter pour mettre tous ces principes, dans un ordre de subordination et de dépendance mutuelle, et conforme à ce que demande l'ouvrage que l'on veut faire ?

Je ne m'arrêterai point à tracer le tableau des regles générales de la littérature, non plus que celui des regles particulieres à chaque genre. Le premier résulte de cet ouvrage, qui n'a d'autre objet que de le former : le second consiste dans des détails qu'il faut abandonner à ceux qui traitent spécialement des différents genres ; mais observons, avant de quitter cet article, que dans la composition des ouvrages de littérature, il arrive souvent que différentes regles s'offrent en même temps à l'auteur, se croisent, pour ainsi dire, devant ses yeux, et lui commandent des choses contraires ; de même que dans la conduite de la vie, il n'est pas rare de se trouver entre plusieurs devoirs également consacrés par la saine morale, et tellement opposés, que l'on ne peut obéir à l'un qu'en violant les autres. L'embarras dans ces deux sortes de circonstances est cruel ; car il faut choisir ; et pour ne pas faire une faute grave, paroître en faire d'autres. La difficulté d'établir des regles fixes, en une matiere aussi délicate, est peut-être la principale cause du silence des auteurs à cet égard : ils semblent s'en rapporter entiérement au jugement de celui qui écrit ;

mais combien ne faut-il pas avoir exercé et fortifié son jugement par l'étude des bons principes, pour ne pas s'égarer dans des circonstances aussi pressantes et aussi périlleuses ? Il ne suffit pas alors d'avoir appris à connoître les regles ; il faut en avoir saisi l'esprit, et en bien apprécier l'importance, afin de pouvoir sans risque, se déterminer sur la préférence que l'on accordera à l'une, et le sacrifice que l'on fera des autres ? C'est dans ces occasions, que les écrivains d'un mérite supérieur, nous offrent des beautés originales, qui ne sont apperçues que par les grands maîtres, et que les lecteurs qui aiment à épiloguer, rangent au nombre des fautes : la critique minutieuse compte les petites regles qu'on a violées, et ne voit pas que cette violation est un hommage rendu à une regle bien plus essentielle : c'est ainsi que l'apprenti-musicien compte les dissonances des grands maîtres, et n'y voit jamais que des négligences ou des preuves d'incapacité.

4°. On voit néanmoins des hommes qui se déclarent ennemis des regles, et nous invitent à en secouer le joug qu'ils nous représentent comme incommode, importun, inutile, et funeste. Il faut ici les aborder, sinon pour les convertir, au moins pour leur arracher les prosélytes que leurs sophismes pourroient leur faire. Je leur dirai donc . . . .

« Prouvez-nous que votre opinion est » juste, et que vous la soutenez de bonne » foi ! En recommandant l'étude des regles, » nous en prouvons l'importance, par les » chefs-d'œuvres de tous les grands écri- » vains qui les ont observées : suivez la » même marche ; écrivez en vous écar- » tant des regles, et couronnez-vous des » plus brillants succès !

» Elancez-vous dans le vaste champ des » sciences, et parcourez-le sans méthode, » sans ordre, et sans plan ; et faites-vous » proclamer comme un modele qui efface » tous les autres ! Dialoguez en méprisant » les regles si délicates et si nécessaires » qui concernent l'art des reprises, la » coupe des discours, la liaison des idées, » la facilité de la marche, l'opposition » des caracteres, et le secret de bien sou- » tenir les tons de tous les personnages, » sans contrainte et sans bigarrure ; et » sachez cependant atteindre le point de » perfection sur tous ces articles, et nous » entraîner par le charme de la plus douce » illusion ! Montez à la tribune, pleins » d'aversion pour tous les préceptes des » Cicéron et des Quintilien ; ne vous » assujettissez à aucune regle, à aucune » méthode ; ne vous embarrassez l'esprit » d'aucune idée d'exorde, de narration, » de proposition, de confirmation, de » réfutation, de conclusion, ni de péro-

» raison ;

» raison ; secouez également tout ce qu'on
» a pu vous dire sur l'art de manier les
» passions, de convaincre les esprits, de
» les séduire par l'agrément, et de les
» gagner par la confiance et la persuasion ;
» et cependant triomphez de vos auditeurs,
» subjuguez toutes les ames, détruisez
» tous les obstacles, et enlevez tous les
» suffrages ! Faites des vers, en bravant
» toutes les regles du rythme, de l'har-
» monie, et de la versification, et que
» cependant vos poëmes soient universel-
» lement proclamés comme les poëmes les
» plus parfaits ! Paroissez sur le théâtre,
» après avoir livré aux flammes la poétique
» d'Aristote ; que vos pieces n'ayent ni fin,
» ni commencement, ni milieu ; que toutes
» les unités y soient violées ; et cependant
» sachez à volonté nous élever à tous les
» élans des vertus les plus héroïques, à
» l'enthousiasme du courage et des senti-
» ments les plus généreux, ou nous inon-
» der des douces larmes de l'attendrissement
» le plus profond, ou nous corriger de nos
» propres ridicules par le tableau fidele et
» plaisant que vous nous en retracerez !
» en un mot, écrivez ; et plus hardis que
» Ronsard, confondez ensemble les regles
» de toutes les langues, et les analogies,
» les usages, et le génie de celle dont vous
» vous servez ; et devenez néanmoins aux
» yeux de tous les amateurs des bonnes

» études, la gloire de votre nation, et
» l'objet de la rivalité des étrangers ! . . .
» Pour quitter le ton de l'ironie, et vous
» attaquer d'une maniere moins pressante
» quoique plus sérieuse; je vais interpeller
» ici les hommes éclairés et vertueux qui se
» consacrent à l'éducation de la jeunesse;
» c'est à eux plus qu'à tout autre, qu'il
» appartient de prononcer sur la question
» qui nous occupe: un zele pur et soutenu
» les rend également attentifs et infatigables
» dans la recherche et la pratique de tous
» les moyens propres à faire de leurs
» éleves des citoyens utiles, estimables,
» et heureux: or comment remplissent-ils
» cette tâche honorable et pénible? suivons-
» les dans les détails de leurs fonctions.
» Dès l'instant qu'un éleve leur est remis,
» ils lui annoncent la regle qui fixe l'em-
» ploi des heures et du temps. Ensuite ils
» s'occupent, d'abord de son éducation
» physique, et cherchent à l'accoutumer
» aux regles qui concernent chez eux le
» régime, la propreté, les exercices, et
» le repos. Delà ils se hâtent de leur
» former le cœur et les mœurs; et pour
» cela, ils réunissent aux regles que la
» raison indique, celles que l'usage du
» monde prescrit, et souvent même celles
» que fournit la religion: enfin ils passent
» au développement des talents, à la cul-
» ture de l'esprit, aux connoissances

» nécessaires, utiles, et agréables; et par-
» tout, ce sont encore de nouvelles regles:
» chaque maître se présente armé des
» siennes; nul objet n'est présenté qu'en-
» touré de celles qui s'y rapportent: si
» l'élève surpasse ses émules, il est ré-
» compensé; c'est la regle: s'il fait
» quelque faute grave, il est puni; c'est
» encore la regle. Proposez, à ces institu-
» teurs de renverser cet échafaudage
» gothique et barbare; de ne plus parler
» de regles. . . . Que ferons-nous donc
» de nos élèves, vous diront-ils? Si nous
» n'avons plus de regles à leur tracer,
» comment pourrons-nous les élever? . . .
» Ne leur donnez, répliquerez-vous, que
» des connoissances positives, et n'exigez
» d'eux que la rectitude d'esprit. . . . .
» Mais pouvons-nous donner ces con-
» noissances sans méthode? et qu'est-ce
» qu'une méthode, sinon un recueil de
» regles analogues au but qu'on se pro-
» pose? et pour donner la rectitude de
» l'esprit, ne faut-il pas encore des regles?
» N'est-ce pas par des regles qu'on nous
» apprend à raisonner juste? . . A la bonne
» heure pour les commençants, direz-vous;
» mais lorsque la raison de votre élève
» sera formée, reposez-vous du surplus
» sur elle seule... Comment? est-ce donc
» que la raison se forme toute entière,
» et par un seul acte? Est-ce qu'elle ne

» se forme pas successivement, et à me-
» sure que de nouveaux objets se pré-
» sentent ? Est-ce qu'en un mot, l'homme
» n'est pas toujours enfant, ou commen-
» çant, lorsqu'il arrive à des choses in-
» connues ? Ah ! laissez-nous nos regles
» et notre expérience ! Nous ne pour-
» rions suivre vos conseils sans tromper
» l'espoir des parents, et sans anéantir
» l'espoir de l'État ! Nous savons bien que
» toutes les regles ne sont pas également
» bonnes, nécessaires, ou importantes :
» nous savons bien qu'il faut en faire le
» choix avec sagesse, et qu'il faut autant
» de zele et d'attention, que d'adresse et
» de talent, pour les bien exposer, pour
» les développer, pour en diriger la pra-
» tique, et s'il est possible, pour les faire
» aimer. Mais enfin il faut des regles pour
» tout ce qui est pratique ; ou bien il faut
» se résoudre à pratiquer mal, ou ne plus
» pratiquer du tout, ce qui est absurde :
» depuis l'attelier du plus simple artisan,
» jusqu'au cabinet du plus sublime artiste,
» ou jusqu'à l'école du plus savant phi-
» losophe, vous n'entendez que des leçons
» qui aboutissent à des regles. Aristote
» dicte les siennes comme des oracles
» sacrés : Platon embellit les siennes de
» tout ce que la persuasion et les graces
» ont de plus agréable : Socrate cherche
» à nous conduire aux siennes comme si

» nous y arrivions de nous-mêmes : mais
» chez les uns et chez les autres, quelle
» que soit la maniere de les inculquer,
» les leçons n'ont jamais pour dernier
» terme, que des préceptes et des regles....
» Mais, reprendrez-vous, nous ne rejet-
» tons pas toutes les regles ; nous ne nous
» élevons que contre la multitude ef-
» frayante, ou la masse énorme des codes
» que l'on nous donne sous ce titre ?....
» En ce cas, pourquoi proscrire les regles
» en général ? Pourquoi ne pas vous hâter
» de dire quelles sont celles que vous ad-
» mettez, et quelles sont celles que vous
» réprouvez.... Nous admettons, dites-
» vous, celles qui sont fondées sur la
» nature des choses, sur la raison et l'é-
» vidence, et qui par conséquent n'ont
» pas besoin d'etre écrites.... Vous errez
» encore : depuis près d'un siècle, les
» économistes publient aussi qu'il ne doit
» y avoir de loix que celles qui sont fon-
» dées sur l'évidence ; depuis près d'un
» siècle ils nous répetent ces loix toutes
» évidentes à leurs yeux, et ils n'ont pas
» encore converti le monde ! C'est qu'il
» y a deux sortes d'évidence ; l'une, qui
» ne porte que sur des vérités abstraites,
» spéculatives, et pour ainsi dire, mathé-
» matiques ; et l'autre, qui concerne des
» vérités pratiques, soit morales, soit
» industrielles : les vérités évidentes de la

» premiere classe, n'ont peut-être besoin
» pour être admises, que d'être énoncées
» une seule fois, quoique cependant on
» les réimprime tous les jours avec utilité,
» et qu'il faille même nous les répéter
» pour qu'elles ne se perdent pas : mais
» les vérités de la seconde classe, quel-
» qu'évidentes qu'elles soient pour quel-
» ques-uns de nous, sont toujours moins
» lucides par elles-mêmes; elles ont besoin
» d'être développées, prouvées, et confir-
» mées de mille manieres différentes, pour
» avoir un effet assuré. Celles-là, dit M.
» Marmontel, sont du ressort de la raison
» seule; celles-ci ressortissent de la raison
» et du goût : or la raison dans les prin-
» cipes moraux ou industriels, a besoin
» d'aide; et on ne peut l'aider qu'en la
» dirigeant, comme on ne peut la diriger
» que par les préceptes qu'on lui donne,
» ou les regles qu'on lui trace.... Enfin,
» vous retrancherez-vous, pour dernier
» asyle, à nous objecter que les regles
» ne suppléent point au défaut de talent?
» Et qui a jamais dit qu'elles pouvoient
» donner le talent ou le génie? Non, elles
» ne donnent ni l'un ni l'autre; mais elles
» les développent; elles les éclairent; elles
» les dirigent; elles les fortifient; elles
» diminuent ou écartent les obstacles qui
» pourroient les arrêter; elles leur sauvent
» les dégoûts qui à la suite des erreurs

» ou des écarts, pourroient les éteindre ; elles assurent et abregent leur marche ; elles augmentent leurs succès, et par-là même, leur confiance, leur hardiesse, et leur élan ! Cessez donc de décourager ceux qui ne s'occupent qu'à nous ménager des secours aussi précieux et aussi nécessaires ! Craindrez-vous qu'on n'égare ou qu'on n'étouffe le talent par des regles fausses ou mal appliquées ? Mais quel est donc l'homme inepte qui recommande de se soumettre à des regles sans examen et sur parole, ou de les suivre sans les entendre ? Quant à ceux qui ne font que tourmenter ou mutiler les regles que les grands-maîtres nous ont laissées, ou qui n'y en ajoutent que de fausses, le temps et le public en feront justice !..... »

2°. De l'étude des bons modèles.

Si par une étude réfléchie, on ne s'est pas rendu familiere la connoissance des bons modeles, l'étude et la connoissance des regles ne seront encore que d'une utilité médiocre. Les regles ne s'étendent pas à tous les détails, à tous les cas particuliers : elles ont souvent besoin qu'on y apporte des exceptions qui tiennent à des nuances, à des finesses, à un concours

de circonstances, que les maîtres de l'art n'ont pas su prévoir ou démêler; et dans lesquelles néanmoins consistent pour l'ordinaire les principaux agréments de nos productions littéraires. La Nature et les préceptes qu'elle indique, nous fournissent en général les grands traits : mais pour limer un ouvrage, et lui donner le poli, il faut descendre à des détails infinis et minutieux, que nous ne saisirons pas, que nous ne saurons pas bien apprécier si nous n'avons pas des secours particuliers. Une certaine quantité d'observations successives conduisent à un résultat général auquel on donne le nom de regle : mais ces observations ne portent que sur l'état des choses que l'on a observées, et l'état des choses varie; les rapports s'affoiblissent ou se fortifient, se multiplient ou diminuent de nombre; et delà les exceptions et les nuances dont nous venons de parler, et dont l'espece est telle, qu'on ne peut presque jamais s'assurer de les avoir toutes découvertes. D'ailleurs les résultats ne nous offrent que des conceptions abstraites : ce sont des principes généraux, et ces sortes de principes ont toujours quelque chose de vague et d'indéterminé, qui nous laisse dans l'incertitude et l'embarras; jusqu'à ce que nous parvenions à les éclaircir par les applications que nous en faisons nous-mêmes : si ces applications ne se présentent

pas comme naturellement à nous, il nous arrivera souvent de nous égarer sur le sens même des principes, ou sur leurs conséquences, qui souvent nous échapperont : or, les moindres erreurs en tout ce qui est pratique, sont toujours funestes ; et rien n'est plus facile que de rapporter à un principe général, et non suffisamment développé, des propositions qui d'abord paroissent en être des conséquences éloignées, et qui néanmoins n'y appartiennent pas. Quelques lumieres que l'on ait, on ne dissipe jamais entiérement tous ses doutes ; et fût-on assez favorisé de la Nature pour y réussir, combien de temps ne faudroit-il pas y consacrer ? C'est cette étude, c'est ce travail que l'étude des bons modeles abrege et facilite ; à quoi nous ajouterons qu'il ne suffit pas encore ; que pour bien opérer, ce n'est pas assez que d'avoir les plus belles formes, et de savoir les employer ; qu'il faut en même-temps et de plus, avoir à sa disposition, les matieres propres à subir ces différentes formes : un auteur armé de toutes les regles qui peuvent lui être utiles, ne trouve pas toujours les idées, les expressions, les tours dont il a besoin : il y a pour tout le monde des temps de sécheresse et de stérilité ; et le moyen le plus sûr de sortir promptement et avec avantage de cet état de désolation, c'est l'étude des modeles, qui ne manquent

jamais de nous fournir au besoin tous les secours qui nous sont utiles ou nécessaires. C'est cette étude qui nous procure l'abondance, et tous les agréments de la variété : rien ne nous fait faire de plus rapides progrès ; la connoissance de ce que nos modeles ont fait dans les circonstances particulieres où ils se sont trouvés, nous faisant vivement sentir par analogie, ce que nous devons faire dans les circonstances où nous nous trouvons. Nous ne parlons pas ici des hommes de génie qui, tels que semblent avoir été Homere et Eschile, n'ont pas de guide plus sûr que leur instinct, qu'un autre modele que la Nature.

Ce n'est pas au reste dans la jeunesse seulement, que l'on doit se livrer à l'étude des bons modeles ; c'est à toutes les époques de la vie.

Grotius conseille à l'homme qui est parvenu aux premieres charges de l'Etat, d'étudier les auteurs tragiques ; et l'on observe que d'Aguesseau, devenu chancelier, suivoit cette maxime. A mesure que l'on avance en âge, l'imagination se desseche, et la mémoire s'appauvrit ; c'est donc alors que l'on a le plus besoin de se nourrir de la lecture des poëtes : « *hinc pectore numen* « *concipiunt vates.* » Bossuet lisoit Homere lorsqu'il avoit à travailler à quelque oraison funebre : Massillon et le pere Cheminais savoient Racine par cœur.

Mais quels sont les modeles à l'étude desquels on doit sur-tout s'attacher ? Comme les auteurs que l'on range dans cette classe honorable, ont encore quelques défauts, parce qu'ils sont hommes ; il est essentiel de ne pas borner son choix à un trop petit nombre : car nous avons besoin de l'exemple des uns pour nous sauver des écueils où l'exemple des autres pourroit nous conduire. Chacun d'eux d'ailleurs a ses beautés particulieres, par où il excelle : ainsi l'un nous instruira mieux de ce qui concerne le choix, ou l'ordre, ou le développement des pensées ; l'autre de ce qui regarde les expressions et les images, ou l'harmonie et le nombre ; et un troisieme de ce qui tient aux sentiments ou aux passions, ou enfin à l'agrément, à la politesse, ou à l'élégance.

Les mêmes considérations prouvent que l'on doit même comprendre dans la liste des modeles que l'on veut plus spécialement étudier, des auteurs de différentes nations, et de tous les beaux siècles de la littérature, parce que les siècles et les peuples ont aussi leurs défauts et leurs avantages, comme les individus. Cependant, comme les anciens excellent dans le naturel ; qu'ils ont sur-tout la simplicité qui est toujours d'un si grand prix ; que le goût de la belle Nature regne dans leurs ouvrages, auxquels un charme toujours

nouveau nous ramene sans cesse ; ils doivent avoir dans nos choix, une préférence marquée : Boileau doit tout à Horace, Juvénal, Quintilien, Cicéron, et Longin : Racine a puisé les graces de son Style dans les mêmes sources, et plus encore dans Euripide et Sophocle.

Il ne faut donc point de goût exclusif : l'enthousiasme pour un seul auteur annonce un esprit étroit, et le retrécit encore : l'abeille ne s'arrête pas à une seule fleur pour composer son miel. Si Lafontaine dut à Malherbe sa naissance poétique, il dut à Rabelais, à Marot, à Boccace, à la reine de Navarre, et même à l'Astrée, sa naïveté fine et piquante. Gresset, pour avoir concentré en quelque sorte toutes ses études dans la classe des poëtes, a surchargé d'images son discours sur l'harmonie, jusqu'à fatiguer par ses beautés mêmes ; et c'est ainsi que l'on peut abuser de tout : Fénélon qui avoit embrassé dans ses études, un plus grand nombre d'auteurs anciens, et sur-tout des auteurs de différents genres, a non-seulement un Style plus parfait ; il l'a encore plus varié, comme on en peut juger en comparant son Télémaque à ses autres ouvrages. Boileau est traînant, et souvent obscur dans sa prose ; Corneille, Lafontaine, Jean-Bapt. Rousseau ont à peu près des défauts semblables dans la leur : Racine et

Voltaire sont presque les seuls poëtes parmi nous, qui ayent échappé au même reproche.

Notre pensée n'est pas au surplus que les modeles que l'on s'est choisis, soient tous rangés sur la même ligne : il en est qui ont un mérite si transcendant et si étendu, qu'ils doivent sans doute dévancer de loin tous les autres. C'est parmi ces modeles qu'il est bon d'en choisir quelques-uns qui soient en quelque sorte nos auteurs favoris. C'est ainsi qu'un Mr. de Nicolaï, évêque de Verdun, rencontrant dans son diocese, un jeune homme de vingt-deux ans qui venoit de remporter avec le plus grand éclat, le prix d'éloquence à l'académie françoise, sur la question, *en quoi consiste l'esprit philosophique*, et lui demandant où donc il avoit si bien appris le françois, lui qui n'avoit jamais approché de la capitale et de la cour, le jeune Guénard lui répondit avec autant de justesse que de laconisme : *dans Cicéron, Monseigneur.*

Quant à la maniere d'étudier ses modeles, on conçoit qu'il ne suffit point d'en faire une lecture superficielle ; que ce n'est pas même assez d'une lecture réfléchie ; qu'il faut à cet égard une étude suivie, approfondie, combinée, et souvent répétée ; qu'il faut en un mot posséder les auteurs que l'on regarde comme ses maîtres. Tout

le monde se persuade aisément avoir rempli la tâche que nous prescrivons ici ; et cependant peu de personnes peuvent le faire ; et parmi ceux qui le peuvent, il en est très-peu qui le fassent. Tout le monde lit les auteurs que l'on range parmi les grands modeles ; mais comment se fait cette lecture ? Ce n'est pas une étude ; c'est un amusement : la curiosité, le désœuvrement, le besoin de tuer le temps, ou l'envie d'avoir lu ces auteurs, les met entre nos mains : ceux d'entre nous qui pressés par une noble émulation, ne veulent les lire que pour en profiter, ont-ils toujours le courage de changer, selon leur projet, l'habitude de lire rapidement, en celle d'étudier avec autant de lenteur et de patience que de méditation ? Non : la plupart s'arrêtent où le plaisir les quitte : un examen réfléchi, des paralleles suivis et détaillés, une critique approfondie, des confrontations multipliées, des rapprochements variés et systématiques ; voilà ce qui caractérise l'étude dont nous parlons ; et les hommes ordinaires ne vont point jusques-là, parce qu'il faut pour atteindre à ce but, autant de fermeté et de force dans l'esprit, que d'ardeur et de passion dans l'ame. Nous lisons beaucoup aujourd'hui ; nous n'étudions plus. A combien de personnes ne pourroit-on pas reprocher de ne pas même connoître

les auteurs qu'ils savent par cœur ! La mémoire chez eux conserve et retient des dépôts que l'esprit n'a pas examinés : et voilà, pour le dire en passant, la véritable cause pour laquelle nous découvrons quelquefois tant d'ignorance, chez des hommes qui n'ont fait que lire durant toute leur vie.

3°. De l'imitation ou de l'exercice.

Il faut joindre la pratique à la théorie ; et imiter les grands-maîtres : ce point est le plus important et le plus nécessaire de tous, on ne craint pas de le dire. Jamais auteur n'a bien écrit la premiere fois qu'il a voulu écrire : c'est l'exercice et l'habitude qui donnent à ce que l'on fait un certain air d'aisance, d'où naissent les graces. Je ne prétends pas qu'un auteur ait un meilleur Style au cinquantieme volume de ses œuvres qu'au premier, ou que pour bien écrire, il faille faire un grand nombre d'ouvrages ; de trop malheureux exemples prouvent le contraire : ce que je veux dire, c'est qu'il faut être long-temps sur un même livre, repasser cent fois sur chaque morceau, et à chaque fois, examiner si on ne pourroit pas faire mieux ; qu'il faut multiplier les essais, et souvent de quatre mots que l'on écrit, en effacer au moins trois ; que sur-

tout il ne faut point se flatter ; qu'il faut être plus sévere pour soi-même qu'on ne le seroit pour les autres, et ne point sacrifier sa gloire aux fausses délicatesses de l'amour-propre. Lorsqu'on est bien nourri d'idées élémentaires, il faut, dit Cicéron, s'exercer d'après les grands modeles, et travailler ensuite d'après soi-même. S'exercer d'après les grands modeles, c'est se pénétrer de leurs pensées et les rendre avec liberté ; c'est se faire une habitude des tours, des images, des mouvements, de l'harmonie, du goût, du Style enfin de ces modeles. On cite comme un exemple admirable et parfait d'imitation, le morceau où Vauvenargue, dans son *introduction à la connoissance de l'esprit humain*, fait l'éloge de Bossuet et de Fénélon. Il semble avoir pris successivement la plume de ces deux auteurs pour parler d'eux : J. B. Rousseau et Lafontaine ont de même imité Marot : mais ajoute Mr. Marmontel, qui imitera Lafontaine ? La Bruyere a fait une page entiere dans le Style de Montaigne, avec cette différence néanmoins, selon le même critique, qu'il en a imité le langage, la nonchalance, et les *longueries*, sans parvenir à nous en rendre la vivacité, la plénitude, et l'énergie, le tour pressé, vigoureux, et rapide, la métaphore juste, et imprévue, le suc et la substance. Horace a imité

tantôt

tantôt Pindare et tantôt Anacréon : Virgile a imité de plus près encore Homere et Théocrite : mille auteurs dans les temps modernes, ont imité l'un et l'autre ; et il en est qui ne l'ont pas fait sans succès ; tels que Rapin dans ses jardins, et Vaniere dans son *prædium rusticum*. Et qui n'a pas voulu imiter Cicéron, ou Martial, Salluste, Tite-Live et Tacite, Plaute et Térence ? Et combien d'imitateurs plus ou moins heureux n'ont pas eus La Bruyere et la Rochefoucault, Barclay et Fénelon, Chaulieu et Gresset, et enfin tous les écrivains modernes qui ont eu quelque célébrité ? L'*Ami des hommes* ne nous a-t-il pas valu l'*Ami du peuple*, l'*Ami des femmes*, et l'estimable *Ami des enfants* ? Combien de drames le *Pere de famille* n'a-t-il pas amenés sur la scene ? Combien d'*Espions* n'a pas produits l'*Espion turc*, et de combien de *Testaments* n'a pas été suivi le *Testament de Richelieu* ? Ajoutez à tous ces exemples, et les *ana*, et les mémoires historiques, et les anecdotes secretes, et tous les genres de romans, et jusqu'au *Virgile travesti* de Scarron : car, l'émulation, le desir de la renommée, l'amour de la gloire, cette derniere passion du sage, selon Tacite, cette fumée dont le parfum anime toutes les ames honnêtes et sensibles, ont fait imiter tous les bons ou-

vrages, et même jusqu'aux titres heureux et bien choisis.

La sorte d'imitation dont nous venons de parler, est nécessaire à ceux qui ne connoissent pas encore assez leur vrai caractere, pour s'abandonner sans risque à leurs propres forces : elle est nécessaire aux esprits foibles ou bornés, dont elle étend les conceptions, et dont elle augmente l'ardeur et le courage : elle est utile à tous les talents ; et si le génie peut s'en passer, on voit néanmoins qu'il ne dédaigne pas toujours d'y recourir. Ce sont les avantages attachés à l'imitation, qui ont fait établir les écoles des arts, de même que les avantages de l'émulation ont fait établir celles des sciences. Il faut à celui qui veut produire, un modele parfait ou transcendant, sur lequel il ait toujours les yeux : le génie seul peut le créer, ainsi qu'on nous le dit d'*Appelle* : mais l'homme de talent, que sa propre énergie ne peut pas élever jusques-là, choisit ses modeles parmi ceux qui, avant lui, ont eu et mérité le plus de succès.

Ce qu'il y a de plus dangereux pour ce dernier, c'est qu'il ne fasse de mauvais choix, ou qu'il ne les copie au lieu de les imiter : celui dont le goût n'est pas encore assez formé, imitera Balzac dans ses lettres, s'il est plus touché des charmes de l'harmonie, et plus accessible au sentiment de

la noblesse, que frappé des beautés naïves et simples de la Nature ; il imitera Voiture, s'il est plus sensible à la gaieté de l'esprit, aux jeux de mots, et au ton du persifflage : il imitera Fontenelle, s'il conserve un penchant plus marqué pour la finesse des pensées, et l'apathie de l'ame. Nos qualités personnelles, nos défauts particuliers et caractéristiques peuvent trop facilement nous induire en de semblables erreurs : ainsi, ce n'est pas d'après nous seulement, que nous devons choisir nos modeles : nous ne devons nous déterminer que d'après le jugement universel des hommes de goût, et sur-tout d'après les recherches et les observations des critiques les plus renommés.

Quelque grand que soit ce premier danger, le second est plus grand encore : il nous conduit aux réminiscences et au plagiat.

Les réminiscences sont désagréables, en ce que l'on se trouve copiste sans le savoir. D'ailleurs, ceux qui s'attachent exclusivement à un seul auteur, en prennent naturellement les habitudes ; et le talent qu'ils peuvent avoir, en est quelquefois rétréci : ils deviennent monotones, ou se trouvent insensiblement renfermés dans un cercle d'où ils ne peuvent plus sortir ; ce qui n'empêche pas alors que trompés sur la cause, la nature, et les effets de

l'habitude qu'ils ont contractée, le prosateur ne se croye poëte ; l'homme inepte plein de talent, et l'homme d'esprit doué d'un vrai génie.

Le plagiat (*plagium*), est le crime de celui qui vend un homme libre comme esclave ; et par extension, le crime de celui qui dispose de l'ouvrage d'un autre, comme de sa propriété personnelle. Le vrai plagiaire est celui qui, sans utilité pour le public, et sans aucun plaisir nouveau pour ses lecteurs, s'attribue les écrits d'un autre sans en avertir, ou de longs passages avec de légers changements : l'homme vain et ignorant, ou paresseux, l'homme ambitieux et inepte, l'homme qui a l'ame timide et servile, copient, défigurent peut-être, mais n'imitent point : ce sont, dit Mr. Marmontel, des écrivains obscurs qui, semblables aux filoux, volent les écrivains célebres, et déchirent de riches étoffes pour les coudre à leurs haillons : l'histoire de la littérature nous en fournit des exemples nombreux et même singuliers, tels qu'un *Richesource*, qui se qualifioit le modérateur de l'académie des philosophes, et qui a fait beaucoup d'ouvrages en mettant le verbe à la place du nom, ou le nom à la place du verbe, dans les morceaux qu'il s'approprioit : tels encore qu'un flamand nommé *Daniel Lermite*, qui composoit des panégyriques,

en prenant alternativement et selon l'ordre ou le caprice qui le dirigeoit, des pensées et des phrases dans les auteurs qu'il choisissoit; le cardinal de Richelieu qui desiroit si vivement de passer pour auteur du *Cid*; Regnard, qui a volé à Dufresny le sujet du *Joueur*, et que l'on a nommé le *bon larron*, parce qu'il avoit volé et perfectionné une excellente piece; l'abbé Pernety qui a fait imprimer comme auteur véritable, les *Lettres sur les physionomies*, que le P. Bougeaut, dit-on, avoit faites et n'osoit publier sous son nom; et tant d'autres encore qui plus ou moins secrétement, se sont approprié des manuscrits précieux, et les ont donnés comme fruits de leurs veilles, ne sont-ils pas encore des plagiaires, quoique d'une autre espece?

Mais on ne range point dans cette classe odieuse, ceux qui citent les auteurs qu'ils copient: on n'y range point, par exemple, le respectable Rollin, qui annonce tous les passages qu'il emprunte, et qui, pour cette raison même, partage le titre de *bon larron* avec Regnard, mais le porte plus honorablement que lui. On n'y range point ceux qui empruntent dans des ouvrages écrits en langue étrangere, comme Marot, Rousseau, Danchet, Ferrand, et Voltaire, chez lesquels Durier retrouve la pensée ingénieuse, mais tirée d'un auteur italien:

Etre l'amour quelquefois je desire, etc.

On n'y range point ceux qui empruntent dans un genre pour transporter dans un autre genre, comme tous les poëtes qui puisent dans l'histoire, les sujets de leurs contes ou de leurs drames. On n'y range point ceux qui n'empruntent que pour faire mieux, comme *Moliere*, qui a tant pris dans *Cyrano de Bergerac*, et qui répondoit aux critiques, *je reprends mon bien par-tout où je le trouve*. On n'y range point Virgile, qui a mis à si forte contribution Homere et Théocrite; ni même Hérodote, qui a porté la hardiesse jusqu'à copier des sentences toutes entieres. C'est qu'Hérodote écrivoit dans un autre genre, et Virgile dans une autre langue.

Les auteurs qui font mieux, *volent et tuent leur homme*, dit-on; c'est-à-dire, qu'ils font oublier ceux à qui ils ont dérobé; et à ce prix, ils ne sont point compris parmi les plagiaires; non plus que ceux dont le plagiat n'est pas furtif. Mais les écrivains à qui il est le plus permis de profiter de tout ce qui a été dit avant eux, ce sont ceux qui écrivent pour l'instruction de la jeunesse. Chacun d'eux doit s'approprier tout ce qui a été dit de bon, de vrai, et d'utile, sur l'art ou la science qu'il enseigne; ou bien il ne fera qu'un ouvrage incomplet et très-défectueux. Ces auteurs doivent craindre, non qu'on leur

reproche des plagiats, mais qu'on ne leur reproche ou de n'avoir pas profité des ouvrages déja existants, ou d'en avoir profité sans faire mieux, c'est-à-dire, sans utilité pour le public.

Il y a une sorte d'imitation qui ne regarde que les éleves ou commençants, et dont il est juste de dire un mot. Cicéron recommande beaucoup de s'exercer dans les lieux communs; et c'est ce qui a introduit ou maintenu chez nous, les chries, les déclamations, et les amplifications. Cette méthode peut être bonne pour ceux qui auront un jour à parler sur-le-champ; et sous ce point de vue, on l'a peut-être trop décriée de nos jours. Cependant, il paroît beaucoup plus convenable en général, d'occuper les jeunes gens à des esquisses ou analyses d'ouvrages estimés. Locke recommande singuliérement ces sortes d'extraits, auxquels on pourroit faire succéder un autre exercice non moins utile, celui de donner les matériaux d'un discours ou plaidoyer célebre, d'en faire successivement travailler toutes les parties, et ensuite de comparer la composition de l'éleve, avec celle de l'auteur original.

Si maintenant l'on considere avec quelle constance et quelle précaution il faut s'exercer à écrire; combien de modeles il faut se rendre familiers, et avec quelle prudence il faut les choisir; combien de

regles il faut méditer, et avec quelle sagesse il est à propos de les discerner, entre toutes celles qu'on nous propose : si l'on examine combien l'étude approfondie des langues que l'on emploie, et des matieres que l'on traite, exige d'application et de recherches : si à toutes ces connoissances on joint les qualités qui forment le goût, et celles qui forment le talent, on ne sera plus surpris que les bons écrivains soient si rares, malgré l'application que les hommes d'étude donnent à l'art de bien écrire. On ne sera plus surpris que dans tant de siècles dont nous connoissons l'histoire, on en compte à peine trois ou quatre où l'on ait vu en même-temps un certain nombre d'hommes dociles aux loix du bon goût ; et que, hors ces époques extraordinaires, dans l'espace immense qui les sépare, à peine on trouve de loin à loin, un écrivain médiocre, qui, semblable à un phénomene rare, étonne les esprits, et n'est point imité.

M'objectera-t-on que d'après le tableau que je viens de tracer, le talent de bien écrire renfermeroit tous les talents, et que jamais auteur n'a réuni autant de qualités précieuses à la fois ? S'il est évident par tout ce qui précede, que l'écrivain ne peut manquer d'aucune des qualités et des connoissances que nous avons parcourues, à moins que son Style n'en souffre, et n'ait quelque beauté de moins, ou ne soit entaché

de quelque défaut ; il s'ensuit que je n'ai exigé que ce que le Style exige lui-même ; d'autant plus que mon plan ne se bornoit pas à traiter d'une sorte de Style en particulier, mais que j'avois à traiter du bon Style en général, et, par conséquent, à rechercher ce qu'il faut pour qu'il soit parfait selon les diverses circonstances qui peuvent le faire varier. J'ai voulu développer ce qu'il faudroit pour que le Style eût toutes les convenances desirables, et non ce qu'il a fallu pour donner tel ou tel Style aux auteurs que nous connoissons. J'avoue qu'un grand nombre de personnes, sans jouir d'un bien grand mérite, ont été dans leurs écrits, faciles, clairs et corrects, ou même élégants, ou vifs, et légers. Mais on ne trouvera jamais dans le Style des personnes ordinaires, les autres qualités plus frappantes, telles que la force, l'énergie, et la chaleur. Il n'y a eu que les écrivains célebres et extraordinaires, qui aient eu ces dernieres qualités ; et c'en est assez pour prouver que le bon Style est plus difficile à acquérir qu'on ne pense. L'espece d'étonnement que cet ouvrage peut causer aux lecteurs, n'a donc sa source que dans l'ignorance où l'on a été jusqu'ici, de ce qui constitue le bon Style. On produira toujours cet effet sur les esprits, lorsqu'on creusera pour la premiere fois un sujet important et vaste,

dont les lecteurs croiront avoir une connoissance suffisante, et auquel néanmoins ils n'auront jamais donné que quelques coups-d'œil superficiels. Les détails où notre troisieme partie va nous faire entrer, mettront encore ces vérités dans un plus grand jour.

Fin du premier Volume.

TABLE
DES MATIERES
Contenues dans le premier Volume.

AVERTISSEMENT sur cette nouvelle Edition. . . . . *pag.* i.

Préface. . . . . iij.

Annonce et division de l'Ouvrage. . . . 1.

Ire. PARTIE. De la nature du Style en général, et du bon Style en particulier. . 3.

CHAPITRE Ier. Des différents choix qui constituent le Style. . . . . 10.

ARTICLE Ier. Du choix des Pensées. . . 23.

ARTICLE II. Du choix de l'Ordre. . . . 49.

ARTICLE III. Du choix des Liaisons. . . 69.

ARTICLE IV. Du choix des Expressions. . 77.

ARTICLE V. Du choix des Tours. . . . 110.

Tours qui appartiennent plus particuliérement à la Grammaire. . . . . 110.

Tours qui appartiennent plus particuliérement à la Logique. . . . . 133.

ARTICLE VI. Du choix des Tons. . . . 143.

Quelles sont les qualités du Style qui peuvent

constituer chacune un ton particulier. . 152.
Quelles sont les qualités du Style qui ne peuvent à elles seules former ou désigner un ton. . 160.
Comment et jusqu'à quel point est-il vrai que l'on doive conserver l'unité de ton dans un même ouvrage. . . . . 170.
CHAPITRE. II. Des motifs qui doivent déterminer dans les choix que le bon Style exige. . . . . 179.
ARTICLE Ier. De la nature du sujet que l'on veut traiter. . . . . 180.
ARTICLE II. De l'espece de but que l'on se propose. . . . . 196.
ARTICLE III. Du genre que l'on adopte. . 218.
ARTICLE IV. De la langue dans laquelle on écrit. . . . . 237.
ARTICLE V. Des qualités personnelles de l'auteur. . . . . 255.
Qualités originaires de l'esprit. . . . 255.
Qualités acquises de l'esprit. . . . . 265.
Qualités originaires de l'ame. . . . . 266.
Qualités acquises de l'ame. . . . . 282.
ARTICLE VI. Des circonstances relatives à l'Auteur ou à son sujet. . . . . 287.
IIe. PARTIE. Des qualités qu'exige le talent de bien écrire, et des connoissances qu'il présuppose. . . . . 306.

CHAPITRE Ier. Qualités nécessaires à l'écrivain. . . . . 307.
Qualités communes au goût et au talent. . 324.
Qualités particulieres au goût. . . . . 330.
Qualités particulieres au talent. . . . . 333.
CHAPITRE II. Des connoissances qu'exige le talent de bien écrire. . . . . 341.
De la connoissance des regles. . . . . 343.
De l'étude des bons modeles. . . . . 359.
De l'imitation et de l'exercice. . . . . 367.

Fin de la Table du premier Volume.

TRAITÉ
DU STYLE.

PAR DIEUDONNÉ THIÉBAULT,

PROFESSEUR aux Écoles centrales, Académicien de Berlin, et Membre de la Société libre des Sciences, Lettres, et Arts, de PARIS.

Nouvelle Édition, revue, corrigée, et augmentee.

TOME SECOND.

A PARIS,
Chez LAVILLETTE et Compagnie,
Rue St.-André-des-Arcs, N°. 46.
1801.

TRAITÉ
DU STYLE.

IIIme. PARTIE.

Des especes de Style qu'il importe le plus de connoître.

J'AI déja observé plusieurs fois dans le cours de cet ouvrage, que le nombre des diverses sortes de Style est beaucoup plus grand qu'on ne l'a pensé jusqu'ici. Or c'est de cette vérité importante, qu'il s'agit en ce moment d'établir la preuve, par des développements qui soient utiles à l'instruction de la jeunesse. Si je ne me trompe sur les avantages que ce travail doit nous procurer, (en supposant qu'il soit fait avec exactitude), il contribuera d'une maniere sensible, au perfectionnement et à l'affermissement des principes du goût et de la littérature. Il est vrai que pour obtenir un semblable succès, il faudroit un degré de sagacité qui me manque: mais n'est-ce pas assez pour soutenir et

animer mon zele, que l'avantage d'indiquer le but, et de montrer la voie à ceux qui auront les talents nécessaires pour y atteindre ?

Les idées que nous nous formons de ce que les philosophes appellent *genres*, soit dans le système physique des êtres existants, soit dans le système abstrait de nos conceptions ; ces idées, dis-je, ne se lient à celles que nous avons des *individus*, qu'en passant par tous les degrés *d'espèces* ou de *sous-especes* qui sont entre ces deux extrêmes ; et l'esprit humain ne parcourt tous ces degrés intermédiaires, qu'autant que ses idées subissent à chaque pas, des changements successifs qu'il importe d'observer. En effet, lorsque nous suivons de suite et par ordre, l'échelle de ces genres ou especes subordonnées les unes aux autres, l'idée fonciere ou primitive reçoit à chaque nouvelle vue ou opération de l'esprit, quelques qualités qu'elle ne renfermoit pas auparavant ; et elle se les identifie de maniere à en devenir autre, et à pouvoir se faire remarquer par des différences déterminées et précises.

C'est ainsi que le mot Style réduit à lui-même, ne présente à l'esprit que l'idée générale de *maniere caractéristique et soutenue de s'exprimer ;* mais que si on lui attribue quelque qualité particuliere, comme d'être *bon* ou *mauvais*, *clair* ou

obscur, *facile* ou *pénible*, on établit par-là même des especes distinctes de Style, que l'on désigne par les expressions qui en expriment les qualités additionnelles.

Il est donc évident que chaque nouvelle qualité donnée à un objet précédemment apperçu, présente l'idée d'une nouvelle espece de ce même objet; et que pour écarter ici toute erreur ou méprise, nous devons regarder comme synonymes, les expressions, *diverses qualités*, ou *especes particulieres du Style.*

Au reste, le nombre de ces especes ou qualités que nous desirons de faire connoître, est tel que si on vouloit les recueillir toutes, en les suivant jusque dans leurs nuances les plus difficiles à saisir, et en sous-divisant cette matiere, autant que la stricte métaphysique semble le demander ou le permettre, on iroit bientôt se perdre dans l'infini, qui se retrouve par-tout, ainsi que l'observe Dumarsais.

Il n'est pas même nécessaire de descendre jusqu'à ces sous-divisions si fines et si abstraites, pour appercevoir dans le Style des qualités très-réelles, qu'il est d'autant plus difficile d'exprimer, que la langue n'a aucun terme qui y soit propre. Ainsi nous avons ici deux écueils à éviter, celui d'une énumération trop recherchée et trop subtile, et celui d'une énumération tronquée et insuffisante.

C'est contre ce second écueil que, durant une longue suite de siècles, sont venus se briser les rhéteurs les plus célebres, qui craignant d'avoir à définir ou à caractériser un trop grand nombre d'especes ou de qualités du Style, se sont renfermés dans un cercle étroit et mesquin, et n'ont pour l'ordinaire fixé leur attention que sur trois Styles particuliers, le *simple*, le *moyen*, et le *sublime*.

Ils ont lutté entr'eux à qui nous présenteroit ces trois qualités d'une maniere plus recherchée, plus ingénieuse, plus savante, ou plus philosophique; ils ont lutté sur-tout à qui rameneroit et rangeroit plus adroitement sous ces trois idées particulieres, les détails les plus remarquables de cette partie de notre sujet; et cependant, par une fatalité assez singuliere, ils n'ont pas même pu s'accorder sur le choix des termes dont il convient le mieux de se servir pour dénommer ces prétendues qualités principales et dominantes, que les uns ont désignées par les mots *élevé*, *infime*, et *fleuri*, tandis que d'autres ont préféré les mots *noble*, *bas*, et *médiocre*, etc.

Lorsqu'il a été insensiblement établi dans les écoles, on ne sait trop à quel propos, que de ces trois branches devoient sortir, ainsi que de leurs tiges, toutes les especes imaginables de Style; on a vu les

auteurs didactiques, en conséquence de cette opinion qui n'étoit qu'une erreur, se tourmenter l'esprit, et tourmenter les expressions *Style sublime*, *Style moyen*, et *Style simple*, pour en faire sortir un nouvel ordre de choses, c'est-à-dire, un plan bien satisfaisant, bien régulier, et bien complet ; jusqu'à ce que découvrant enfin l'insuffisance de ce système, et renonçant à des recherches aussi infructueuses que pénibles, ils n'aient plus songé qu'à dissimuler leur embarras, et qu'à s'éloigner par quelque tour d'adresse, d'un terrain vague, qui ne leur offroit ni route, ni issue ; c'est-à-dire, jusqu'à ce que, par abus de ce qu'on appelle *esprit*, ils soient parvenus à couvrir de quelques fleurs stériles, un sujet où ils avoient d'abord espéré trouver tant de merveilles.

L'auteur de l'une des poétiques les plus estimées que l'on nous ait données en ce siècle, bien convaincu que cette ancienne division des trois Styles n'offre qu'une partie très-bornée du sujet, a cru devoir, à la suite de ces trois premieres qualités, en citer une vingtaine d'autres, qu'il déclare même ne pas être les seules qu'il soit à propos de remarquer. On voit qu'il a senti combien l'ancienne routine étoit vicieuse ; mais qu'effrayé de la carriere immense que cette découverte ouvroit devant lui, il a craint de s'y engager, et s'est borné à

nous montrer, pour ainsi dire, de loin, les idées de Style *harmonieux*, *dur*, *correct*, *élégant*, ou *négligé*, etc., sans d'ailleurs nous dire jusqu'où cette nouvelle énumération peut nous conduire, de quelle utilité il seroit pour nous de la suivre, et comment nous pourrions le faire avec quelques succès.

Un autre écrivain a eu ensuite le courage d'attaquer plus directement encore l'ancienne division du Style en trois branches : il en a proclamé l'insuffisance ; et voulant y suppléer, il a imaginé plus ingénieusement qu'utilement, de considérer les Styles sous deux points de vue principaux, savoir, quant à la *qualité*, et quant à la *quantité ;* quant à la qualité, premiere branche, qui le ramene aux trois Styles si connus, le simple, le moyen, et le sublime ; et quant à la quantité, seconde branche, qui lui en fournit trois autres, le Style *laconique*, le Style *attique*, et le Style *asiatique*.

On a d'abord fort applaudi à l'idée de ce dernier auteur, idée qui sembloit au premier coup-d'œil, promettre de précieuses lumieres sur ce point essentiel de la littérature : mais lorsqu'ensuite on en est venu à examiner sa doctrine, avec autant d'attention que lui-même en avoit apportée à l'examen de la doctrine des autres, on y a bientôt découvert les mêmes défauts, et

l'on est retombé dans les mêmes perplexités.

Que le P. Bartholi nous dise si les six qualités auxquelles il veut faire aboutir toutes les autres, (comme dans un cercle tous les rayons aboutissent au centre), sont effectivement autant d'idées générales ou primitives; et si elles remplissent ses vues d'une maniere satisfaisante ? Le Style *élégant*, ou *correct*, ou *naturel*, ou *harmonieux*, est-il *simple*, *moyen*, ou *sublime* ? Est-il *laconique*, *attique*, ou *asiatique* ? Ne peut-il pas être successivement tout cela ? ou plutôt, n'est-il pas toujours autre chose ? Que M. Marmontel, dont le goût d'ailleurs est un guide si sûr, nous dise si la *correction*, ou la *facilité*, ou l'*élégance*, ou le *naturel*, ou l'*harmonie*, ne sont pas aussi dignes d'occuper le premier rang parmi les qualités du Style, que la simplicité, ou le sublime, ou le ton moyen ?

Nous nous abstiendrons d'étendre plus loin ces sortes de questions, pour ne pas perdre de vue l'objet direct de nos recherches.

Le Style, disons-nous, est variable selon mille qualités plus ou moins différentes les unes des autres, souvent opposées entre elles, mais toujours intéressantes à connoître. Notre premier soin doit donc être ici de chercher à recueillir toutes ces qualités ; et le second de les présenter dans

l'ordre le plus propre à instruire le lecteur. Mais comment les recueillir avec l'assurance de n'en oublier aucune ? et combien de difficultés se rencontrent dans la recherche de l'ordre où il faudroit les ranger ? Combien d'obstacles empêchent de suivre cet ordre avec exactitude ?

Pour parvenir à n'omettre dans la description d'un grand arbre, aucune des branches qui le composent, le mieux sans doute est d'embrasser cet arbre par le pied, et de le suivre dans tous les progrès de son développement jusqu'à la cîme.

Tel est aussi le plan que je m'étois proposé d'adopter, dans l'espérance qu'il me conduiroit sûrement jusqu'aux plus petites ramifications, en me les offrant toujours dans leur ordre successif et naturel : cependant, avant de m'engager dans les détails de cette analyse méthodique et raisonnée, je crus devoir commencer par me former un recueil de toutes les épithetes que le Style peut prendre : cette précaution me parut propre à faire saisir avec plus de facilité, les procédés d'une théorie systématique et compliquée ; mais quelle liste ai-je obtenue de ce travail fastidieux ? Une liste remplie de vices essentiels, dont il est impossible de la purger.

En effet, ces épithetes ne pouvant être que des mots destinés à exprimer les qualités des objets, et toutes les langues

étant irrégulieres et incompletes quant à la formation, à l'adoption, et à l'emploi de ces mots, ainsi que relativement à ceux de toutes les autres classes; jamais la liste qu'on en pourra faire, ne sera telle qu'une bonne théorie peut la faire desirer : on y trouvera toujours, tantôt les embarras du luxe, et tantôt les besoins qui accompagnent la pénurie, selon les caprices et les bizarreries de la langue : on aura des qualités qui seront tellement surchargées d'expressions, et divisées ou sous-divisées en tant d'especes, qu'à la fin elles se refuseront à toute définition exacte et précise; tandis que d'un autre côté, on n'aura pas même de termes pour indiquer d'autres qualités essentielles, que la méditation fera découvrir. Là, on sera obligé de se traîner sur une suite d'expressions si ténues, qu'elles finiront par êtres vagues, imperceptibles, ou insignifiantes; on finira par se perdre dans la synonymie, les homonymes, et les redites; ici, on restera toujours au-dessous du besoin dont on sera vainement tourmenté; on ne pourra point produire ses idées les plus précieuses.

Pour rendre ces vérités plus sensibles, rappellons-nous en peu de mots, comment on procede dans les langues qui se forment ou s'enrichissent, lorsqu'on veut donner des noms à des choses qui n'en ont point encore.

L'esprit humain en ce cas, cherche rarement à rendre par leurs traits propres et distinctifs, les objets nouveaux dont il veut consigner l'idée dans une langue : pour l'ordinaire il se contente d'emprunter le nom de quelqu'autre objet plus ou moins familier, ou plus ou moins sensible, et analogue à celui dont il est occupé; et l'on sait combien les analogies ou ressemblances sont en général imparfaites. Si l'objet nouveau n'offre qu'une conception abstraite, on n'a, pour parvenir à l'exprimer, que la ressource des mots étrangers, qui sont trop peu connus, ou que celle des images sensibles, qui ne facilitent l'instruction qu'en la rendant infidelle, ou enfin que l'art des dérivations grammaticales, non moins sujettes à nous tromper.

C'est ainsi que les mots consacrés par l'usage pour désigner les qualités particulieres du Style, sont rarement les plus propres à bien présenter ce qu'on a voulu qu'ils exprimassent : ils ne rendent qu'à demi les idées qu'ils sont chargés de nous offrir en entier : au lieu d'en peindre tous les traits, ils n'en offrent que le plus saillant, ou celui qui par hasard a frappé le premier, eût-il le défaut de ne tenir qu'à des circonstances variables, ou même étrangeres. Ce ne sont donc souvent que des expressions néologues ou louches, en un mot insuffisantes; mais si par la force

de sa propre conception, on parvient à découvrir dans le Style, des qualités pour lesquelles la langue ne fournisse point encore de termes, on se débattra inutilement dans le vide, sans pouvoir se faire entendre; d'où l'on voit qu'à tous égards, c'est courir le risque de déchirer le Style en lambeaux, que de vouloir en diviser et en définir les especes, d'après la liste des épithetes que la langue y attache.

Si donc quelqu'un essaie de ranger dans un ordre suivi et régulier, les épithetes du Style que l'on peut puiser dans sa langue, bientôt le sens étymologique et le sens usuel se croiseront, et l'entraîneront en même temps vers les côtés les plus opposés; ces deux sens ne s'accordant pas entr'eux, blesseront le lecteur, qui faute d'avoir assez profondément médité sur cette matiere, ne sentira pas les raisons qui auront déterminé le choix de l'ordre que l'on aura suivi; et c'est ainsi, pour l'observer en passant, que la même régularité qu'il est si important de rechercher dans les théories générales, n'a pas toujours une application heureuse dans les détails qui tiennent de plus près à la pratique; et que le point le plus pénible et le plus essentiel ici, n'est pas encore tant de fixer le nombre des qualités du Style, que de découvrir l'ordre dans lequel ces qualités doivent se suivre.

Le lecteur peut maintenant pressentir entre quels écueils il faut indispensablement tracer sa route dans cette troisieme partie de notre Traité, si on veut parcourir les détails qui en sont l'objet ; et comment on est obligé à chaque pas, de toucher à ces écueils si dangereux, malgré le risque que l'on court de se perdre à l'un ou à l'autre. Ces difficultés me frapperent dès la premiere époque où je voulus écrire sur cette matiere ; et ce ne fut qu'après avoir inutilement cherché à les vaincre ; ce ne fut même qu'après avoir inutilement consulté de célebres et savants philosophes, qui ne purent m'être d'aucun secours, qu'en 1774, lors de la premiere édition de ce Traité, je crus devoir attendre du temps, ce que je n'avois pu obtenir de mes recherches ; et que je me déterminai à faire cependant imprimer le reste de l'ouvrage tel qu'il parut alors.

Aujourd'hui, l'espoir de rendre ce même ouvrage plus utile, même en restant beaucoup au-dessous du but que j'avois choisi, enhardit et ranime mon zele : ne pouvant offrir à la jeunesse, un Traité régulier sur les différentes sortes de Style, j'exposerai du moins les procédés par où j'ai essayé d'y parvenir, bien persuadé que les idées que ce développement donnera, suppléeront jusqu'à un certain point, à cette perfection à laquelle je ne puis atteindre,

et qui a été durant tant d'années l'objet de mes vœux.

On verra les motifs pour lesquels je ne puis présenter et développer que le plan que je m'étois d'abord tracé, et les inconvénients auxquels ce plan étoit sujet ; peut-être cette nouvelle forme de discussion n'éclaircira-t-elle gueres moins une matiere aussi neuve et aussi étendue qu'elle est importante.

Mon premier soin fut, ainsi que je l'ai déja observé, de former la liste des mots qui servent à qualifier le Style : mais en cherchant à former cette liste d'après les dictionnaires, j'avois eu lieu d'observer que ce n'est pas toujours par des adjectifs, que les langues remplissent les vues de l'esprit à cet égard ; et qu'elles y emploient également des substantifs physiques ou abstraits, des noms propres, des verbes, et des expressions composées ; selon que les qualités que l'on veut désigner, prennent dans notre esprit, la forme de la nature d'une chose, ou le caractere de cause, ou d'effet, ou qu'elles s'associent à l'idée de leur origine, ou à celle de modele, ou enfin selon qu'elles se transforment en actions. C'est ainsi que je qualifie également le Style en disant : le *Style oratoire*, le *Style de Cicéron*, l'*élévation du Style*, et le *Style qui entraîne le lecteur*, etc.

Ma liste devoit donc comprendre, 1°. les

qualités intrinseques du Style considéré en lui-même ou dans ses éléments, qualités que l'on exprime ordinairement par des adjectifs.

2°. Les qualités que l'on nous fait appercevoir en nous reportant à leurs causes, ou en nous montrant leurs effets, ou en nous les offrant comme des objets abstraits, et que l'on exprime communément par des noms substantifs.

3°. Les qualités que l'on caractérise par l'idée et l'indication de leur origine, ou de ceux que l'on regarde comme en étant les modeles, qualités que l'on exprime également par des noms propres, ou par des adjectifs dérivés.

Et 4°. Les qualités que l'on indique par l'idée de l'action qui leur est propre, et que l'on exprime par des verbes.

On ne doit pas s'attendre que tous ceux qui se formeront des listes semblables, s'accordent entr'eux dans les choix qu'ils feront : il est impossible que tous aient les mêmes vues dans tous les détails d'une recherche aussi subtile et aussi abstraite ; et quoique les différences d'une liste à l'autre ne puissent jamais produire de bien graves inconvénients, il faut néanmoins convenir qu'elles sont pour chaque auteur, un trop juste sujet de perplexité et de dégoût.

Le seul but que l'on puisse se proposer

en formant des listes semblables, c'est de faire connoître et distinguer les différentes sortes de Style, et par conséquent de les définir : car nous n'avons pas d'autre moyen de porter le flambeau de la vérité et de l'instruction, sur des détails aussi nombreux, et aussi faciles à confondre les uns avec les autres ; sur quoi il est à propos d'observer en général, qu'on nous accoutume trop dans notre jeunesse, à nous contenter de demi-connoissances, ou même à nous borner à la connoissance des mots.

Ce seroit donc rendre un service essentiel à la jeunesse, que de définir les termes qui servent au développement d'une science. A la vérité, tant de définitions semblent devoir opposer bien des difficultés à celui qui entreprendra de les donner : l'art de définir n'étant que l'art de décomposer, comment exercer cet art d'une maniere exacte et rigoureuse, sur ce qui est simple ou très-délié, ou bien sur ce qui est vague et indéterminé ? Je prévoyois ces obstacles ; mais j'espérois qu'ils disparoîtroient en grande partie, si je parvenois à ranger les mots que j'avois à définir, dans l'ordre des rapports qu'ils ont entr'eux : alors en effet, en les suivant dans cet ordre, je ne devois avoir besoin que d'ajouter ou retrancher une seule idée dans la définition de l'un, pour avoir la définition de l'autre.

après avoir fait connoître, par exemple, en quoi consiste le *Style gai*, je n'aurois pu éprouver qu'une peine médiocre à tracer l'idée que l'on doit se faire des Styles *badin*, *plaisant*, *comique*, *folâtre*, *burlesque*, etc.

Mais combien de difficultés insurmontables, attendent celui qui voudra ranger toutes les épithetes du Style dans un ordre semblable ! Il en est une sur-tout qui mérite d'autant plus d'être remarquée, qu'elle se présente très-souvent, et qu'elle suffit pour écarter, ou renverser le plan qu'on se sera fait : elle consiste dans le grand nombre de qualités du Style qui appartiennent à plusieurs classes, et exigent ou supposent la réunion de plusieurs éléments de natures toutes différentes : une chaîne de définitions simples et faciles, telle que je la concevois, demanderoit que chaque mot à définir ne fût relatif qu'à ceux entre lesquels il seroit placé : or, cette condition est très-souvent impossible à remplir, quel que soit l'ordre que l'on adopte. Supposons, par exemple, que vous ayez formé une colonne des qualités qui distinguent le Style par une idée de *mouvement ;* une seconde colonne de celles qui le distinguent par une idée de *ressort ou de nerf ;* et une troisieme de celles qui le distinguent par l'idée des affections qu'il fait naître : vous placerez

le

le Style *vif* dans la premiere, le Style *fort* dans la seconde, et le Style *passionné* dans la troisieme : mais où placerez-vous le Style *véhément*, qui se compose également des trois autres ? Si vous le réservez pour une colonne particuliere, le lecteur ne sera-t-il pas scandalisé du vide qu'il appercevra dans les autres colonnes auxquelles il sentira que ce Style appartient ? Si vous le reportez successivement dans toutes ces colonnes, quelle fastidieuse répétition, sans compter l'inconvénient si grave de ne présenter à chaque fois qu'une idée partielle et tronquée, et par conséquent toujours mal-adroite, insuffisante et fausse, de cette qualité tant de fois remise sous nos yeux ?

Lorsque j'eus formé ma liste alphabétique d'après les dictionnaires ; que je cherchai à ranger tant d'épithetes dans l'ordre le plus convenable ; deux plans se présenterent à mon esprit ; l'un plus chargé de divisions, mais se rapprochant davantage du plan général de la premiere partie de ce TRAITÉ ; et l'autre plus simple, sans paroître d'abord embrasser moins parfaitement les détails que j'avois à y faire entrer.

Le premier consiste à distinguer les qualités qui tiennent à des circonstances *extérieures* au Style, de celles qui tiennent à des circonstances *intérieures*, si je puis m'exprimer ainsi.

Telle circonstances extérieures, celles qui sont hors du Style, ou qui n'ont aucune connexion nécessaire et immédiate d'adhérence, de cause, ou d'effet avec la matiere premiere ; les éléments, ou ingrédients et parties constitutives du Style. Ces circonstances extérieures ont donc cela de particulier, qu'elles ne viennent naturellement point se présenter à la pensée, lorsqu'on se borne à décomposer le Style ; quoique d'ailleurs elles puissent donner à ce même Style un caractere distinctif très-sensible, très-réel, et très-important. Celles de ces circonstances qui me frapperent le plus, sont, 1°. le genre dans lequel l'ouvrage est écrit ; 2°. les talents et les connoissances de l'auteur ; 3°. son caractere ; 4°. les circonstances où il se trouve ; 5°. le sujet qu'il traite ; et, 6°. le but qu'il se propose, ou qu'il atteint.

Je dis que ces circonstances sont extérieures au Style, je ne dis pas qu'elles y soient étrangeres ou indifférentes : si elles y étoient étrangeres ou indifférentes, elles ne le caractériseroient jamais ; et alors nous ne devrions en faire aucune mention. Je dis qu'elles sont extérieures au Style ; je ne dis pas qu'elles sont extérieures au sujet, auquel elles sont au contraire parfaitement intérieures, lorsque la nature même des choses que l'on dit, ou que l'on veut, ou que l'on doit dire, les requiert naturelle-

ment : le genre historique, par exemple, et tant d'autres genres, sont tellement intérieurs à leurs sujets, que pour ne pas les employer, il faudroit changer le fonds même des choses qui en sont l'objet : mais ces mêmes genres ne sont pas moins extérieurs au Style, puisqu'ils n'ont point une liaison immédiate et naturelle avec les éléments qui le composent, et dont le choix et l'emploi ne peuvent dépendre que de la capacité, de la volonté, et des dispositions de l'auteur.

Il faut encore observer ici que nous devons bien distinguer le but que l'on atteint, de celui qu'on se propose d'atteindre : nous avons beaucoup trop d'ouvrages qui prouvent malheureusement la nécessité de cette distinction : nos défauts naturels, notre paresse, ou notre incapacité, nos bonnes qualités elles-mêmes, peuvent nous jetter loin du but que le zele ou l'ambition nous ont fait choisir. Il suit delà que les qualités du Style provenant du premier de ces deux buts, peuvent quelquefois être très-différentes de celles qui appartiennent au second.

Les circonstances intérieures, ou mieux intrinseques du Style, sont celles qui tiennent au choix et à la nature des éléments mêmes du Style, ainsi qu'à l'emploi qu'on en fait. Les qualités que ces circonstances peuvent donner au Style, sont celles

qui naissent, 1°. du génie, du caractere, et des regles de la langue dont on se sert; 2°. de la nature des sons qui se suivent; 3°. de l'espece des expressions que l'on emploie; 4°. de la nature ou de l'espece des pensées qu'on veut exprimer; 5°. de la suite de ces pensées entr'elles; 6°. de l'abondance ou de la pénurie de ces pensées et de ces expressions; 7°. du caractere des pensées ou expressions plus saillantes ou dominantes dans un ouvrage; 8°. des tours les plus fréquents ou les plus marqués; 9°. des facultés de l'esprit dont l'ouvrage porte plus sensiblement l'empreinte; 10°. des sentiments, ou passions qui y regnent; 11°. du degré de travail ou de facilité qui s'y fait sentir; 12°. de l'effet que l'écrit produit généralement sur les lecteurs; 13°. de l'imitation de quelque auteur connu; 14°. de l'imitation d'une classe particuliere d'écrivains; 15°. de l'imitation des auteurs d'un siècle antérieur, ou d'un peuple étranger, soit ancien, soit moderne; 16°. du concours de plusieurs de ces causes réunies; 17°. et enfin des divers tons qui sont ou peuvent être empreints dans les ouvrages.

Ce premier plan me fournissoit donc en tout vingt-trois articles dont le moins étendu ouvroit devant moi un champ très-vaste. J'avois espéré qu'en partageant entre ces articles, toutes les qualités du Style, selon

qu'elles se rapportent naturellement à l'un ou à l'autre, je parviendrois à établir entre elles, l'ordre le plus propre à faire connoître et distinguer tous les Styles : mais j'ai déjà dit par combien d'inconvénients je fus arrêté : j'ai sur-tout fait remarquer celui de trouver en plusieurs articles, des vides désespérants qui proviennent de la pénurie de la langue, et celui d'avoir à classer des qualités qui appartiennent à plusieurs articles, et qui, par conséquent, ne seront jamais présentées que d'une maniere fausse et mal-adroite, si on veut les circonscrire dans quelque classe particuliere que ce soit.

Le second plan qui m'avoit d'abord paru digne d'être approfondi, semble au premier coup-d'œil, beaucoup plus resserré que le précédent, et peut néanmoins embrasser toutes les qualités du Style : il ne porte que sur un seul principe; et ne se divise qu'en trois branches générales : le principe consiste à ne considérer le Style que dans la langue dont on se sert, qui en est en effet le seul corps instrumental ou matériel : les trois branches sont, la partie musicale, la partie expressive, et la partie réglementaire.

La partie musicale de la langue présente les mots relativement aux sons qui les composent, et conduit à toutes les qualités du Style qui intéressent l'oreille, c'est-à-dire, à toutes celles qui concernent la

mélodie, le nombre, l'harmonie, le metre, les repos, et la cadence. La partie expressive, ayant pour objet la valeur intellectuelle ou sentimentale des expressions, renferme toutes les qualités qui se rapportent au sens propre ou figuré des mots, aux périphrases, aux phrases simples ou composées, aux périodes, et aux combinaisons plus étendues, qui servent à exprimer des faits ou des raisonnements liés et assortis entr'eux. La partie réglementaire offre les qualités qui naissent de l'observation plus ou moins exacte des regles que la Nature impose à toutes les langues, de celles que l'usage prescrit en particulier à la langue que l'on emploie, et de celles que le bon goût exige selon les circonstances où l'on se trouve.

On peut concevoir comment je me proposois de descendre de cette premiere division, à toutes les sous-divisions convenables, en examinant dans les ouvrages, ce qui dénote l'abondance ou la pénurie, les passions et le caractere qui y sont empreints, les talents et les facultés qui s'y décelent, le travail et les efforts qui s'y font sentir, et enfin tous les traits particuliers dont la réunion forme une physionomie, soit commune, vulgaire, et muette; soit originale, animée, et distincte.

En soumettant ce second plan à l'épreuve d'une exécution un peu détaillée, je re-

connus bientôt qu'il rempliroit encore mes vues moins heureusement que le premier, parce que toujours sujet aux mêmes inconvénients, il avoit encore celui d'être beaucoup plus vague dans ses sous-divisions, et de n'admettre plusieurs articles qu'en les classant d'une maniere presque arbitraire.

J'ai donc abandonné toutes ces spéculations systématiques, dont je ne parle ici, que pour montrer les difficultés qu'elles opposeront toujours à ceux qui voudront y revenir; et je me suis borné à deux opérations qui m'ont paru les plus propres à y suppléer, ou que du moins on ne suivra point sans en retirer quelque profit.

La premiere de ces opérations consiste, 1°. à remettre successivement à ses éleves, une série d'un petit nombre de qualités du Style, prises dans une même classe, et se suivant l'une l'autre dans un ordre naturel et sensible; 2°. à s'en faire rapporter par écrit, des définitions que l'on discute ensuite, jusqu'à ce que l'on parvienne à les ramener toutes à la plus exacte vérité; 3°. à se faire de même apporter par chaque éleve, des exemples en prose et en vers, de chacune de ces sortes de Style, exemples tirés des auteurs que l'on aura indiqués d'avance; 4°. à discuter ces exemples de même qu'on aura discuté les définitions, afin de faire sentir jusqu'à quel point ils

auront été bien ou mal choisis ; et 5°. à dicter ceux qui définitivement auront été reconnus pour les meilleurs. On ne doit pas douter que cette méthode, dont j'ai déja parlé dans la préface, ne produise en peu de temps les effets les plus heureux, toutes les fois qu'un professeur laborieux et zélé voudra la suivre.

Lorsque les éleves auront ainsi examiné un certain nombre de Styles différents, choisis successivement entre les plus importants à connoître, dans les sous-divisions que nous offrent les deux plans ci-dessus ; le professeur, et c'est la seconde opération à laquelle je me suis arrêté, reprendra les principes ou conséquences générales que ce premier travail lui aura fournis, les rangera dans un ordre convenable, et les reproduira sous la forme de loix ou maximes, qu'il développera plus ou moins, selon le degré d'utilité qu'ils lui paroîtront offrir.

Dans ces deux opérations, qu'il faudra toujours faire précéder d'une liste alphabétique des principales qualités du Style, on ne cherchera point à épuiser la matiere ; on se contentera de bien indiquer la méthode ; et pour cela, on ne la suivra dans ses développements, qu'autant que peuvent le permettre la capacité des éleves d'une part, et de l'autre les bornes étroites où l'on est obligé de circonscrire les sciences

dans les écoles publiques, en mesurant les cours sur le temps qu'il est permis ou possible d'y consacrer. C'est à ces dernieres opérations que nous allons consacrer cette troisieme partie, en observant que nous ne cherchons qu'à indiquer la méthode.

1°. Liste alphabétique des principales qualités du Style que l'on distingue en français.

A.

Abondant.
Abonder.
Abrégé.
Abstrait.
Absurde.
Abuser.
Académique.
Accord.
Adapté.
Adroit.
Admiratif.
Affecté.
Affectueux.
Afféterie.
Affirmatif.
Agréable.
Agréments.
Aigre.
Air.
Aisé.
Alambiqué.
Allégorique.
Allusion.
Almanach.
Ambages.
Ambigu.
Ambitieux.
Aménité.
Amertume.
Amphibologique.
Amphigouri.
Amplification.
Ampoulé.
Ana.
Anacréontique.
Anagogique.
Analogue.
Analytique.

Animadversions.
Animé.
Annales.
Annotations.
Anomalie.
Anthitétique.
Anthologie.
Antique.
Apathique.
Aphorismes.
Apologie.
Apologue.
Apophthegmes.
Apostille.
Apostolique.
Appareil.
Appauvri.
Appendice.
Apprêté.
Approfondir.
Apreté.
Arabique.
Archilogue.
Ardent.
Aride.
Ariettes.
Arlequinades.
Armorial.
Arrondi.
Artificiel.
Artificieux.
Ascétique.
Asiatique.
Assorti.
Assoupissant.
Attachant.
Attendrissant.
Attique.
Avantageux.
Avant-propos.
Avertissement.
Avis.

B.

Bachique.
Badin.
Bagnauder.
Balivernes.
Ballades.
Balourdise.
Baragouin.
Barbare.
Barbarisme.
Barbouillage.
Bariolé.
Barreau.
Bas.
Battologie.
Beauté.
Bégayer.
Bergeries.
Bigarré.

Billets.
Bilieux.
Biographie.
Bizarre.
Bons mots.
Bonté.
Bouffissure.
Bouffon.
Bourru.
Boursoufflé.
Bouts-rimés.
Briéveté.
Brillant.
Brocard.
Broderie.
Brûlant.
Brunettes.
Bruyant.
Bucoliques.
Bulletins.
Burlesque.

C.

Cabalistique.
Cacophonie.
Cadence.
Cajoleur.
Cannevas.
Cantate.
Cantatille.
Cantique.
Caprices.
Capter.
Captieux.
Capucinades.
Caquet.
Caractérisé.
Carcasse.
Catéchisme.
Cavalier.
Cavillations.
Caustique.
Censure.
Centuries.
Césure.
Chaleur.
Chancellerie.
Chanson.
Chant.
Chapitres.
Charme.
Châtié.
Chœurs.
Choisi.
Chroniques.
Chûtes.
Cicéronien.
Clair.
Clinquant.
Cohérence.
Colifichets.

Collectif.
Collections.
Collégial.
Colloques.
Coloris.
Comédie.
Comique.
Commentaires.
Commun.
Communicatif.
Comparaison.
Compassé.
Compilation.
Complaintes.
Complet.
Compliments.
Compliqué.
Composition.
Concert.
Concetti.
Concis.
Concordance.
Conférences.
Confirmation.
Confusion.
Conglobation.
Congruité.
Connexité.
Considérations.
Consolations.
Consonnances.
Contes.
Conteur.
Contexture.
Contorsions.
Contraint.
Contrastes.
Contumélieux.
Convenable.
Conversations.
Convulsif.
Copieux.
Coq-à-l'âne.
Correct.
Coulant.
Couplets.
Coups de théâtre.
Courageux.
Courtoisie.
Couverts. (mots)
Critique.
Croustilleux.
Crûment.
Cynique.

D.

Datisme.
Début.
Décaméron.
Décent.
Décharné.
Décidé.

Décisif.
Déclamateur.
Déclamation.
Découpé.
Décousu.
Dédain.
Dédale.
Dédicace.
Défectueux.
Défenseur.
Définition.
Déformer.
Dégager.
Dégoûter.
Dégrossir.
Déguiser.
Déhonté.
Délibératif.
Délicat.
Délié.
Démesuré.
Demi-mots.
Démonstratif.
Dénaturer.
Dénégation.
Dénombrement.
Dénouement.
Dépeindre.
Dépendance.
Dépit.
Déplaisir.
Déployer.
Déprécation.
Déprécier.
Dérouiller.
Dérouler.
Désagréable.
Descriptions.
Déshonnête.
Desir.
Desirable.
Désordonné.
Désordre.
Désolation.
Désuni.
Détaché.
Détails.
Déterminatif.
Détonnation.
Détour.
Développer.
Deviser.
Dévotieux.
Dextérité.
Dialectes.
Dialogues.
Diatribes.
Diction.
Dictionnaire.
Didactique.
Différencier.
Diffus.
Digression.
Diminution.

Diplomatique.
Disconvenance.
Discordance.
Discourir.
Discours.
Discussion.
Disert.
Disette.
Disparate.
Disposition.
Disproportion.
Dispute.
Disquisitions.
Dissertation.
Dissolu.
Dissonances.
Dissuasion.
Distinct.
Distinctions.
Divaguer.
Divers.
Diversion.
Divertissements.
Dogmatique.
Dominant.
Doucereux.
Doute.
Doux.
Dramatique.
Droleries.
Duplique.
Dur.

E.

Ebauché.
Eblouissant.
Ecart.
Echafaudage.
Eclair.
Eclaircissements.
Eclatant.
Eclogues.
Ecole.
Ecorcher.
Efféminé.
Efflanqué.
Effort.
Effronterie.
Egal.
Egards.
Egrillard.
Elans.
Elégant.
Elégiaque.
Elégie.
Eléments.
Elevé.
Elocution.
Eloge.
Eloquent.
Embarrassé.
Embellir.

Emblématique.
Emblêmes.
Embrouillé.
Emmiélé.
Emouvoir.
Empesé.
Emphatique.
Emporté.
Empressement.
Encenser.
Enchanteur.
Enchâsser.
Enchérir.
Enclaver.
Energique.
Enervé.
Enfantillages.
Enfantin.
Enfilades.
Enflammer.
Enflé.
Engageant.
Englober.
Engourdi.
Enigmes.
Enigmatique.
Enjoler.
Enjoué.
Enlever.
Enluminure.
Ennuyeux.
Ensemble.
Entacher.
Enthousiasme.
Enthousiaste.
Entortillé.
Entraîner.
Entrecoupé.
Entrelarder.
Entrelacer.
Entre-mêler.
Entrepris.
Entretien.
Entrevoir.
Envelopper.
Enumération.
Envoi.
Epanchement.
Epanouir.
Eparpiller.
Ephémérides.
Epigrammatique.
Epigramme.
Epilogue.
Epiloguer.
Epique.
Episodes.
Epistolaire.
Epitaphe.
Epithalame.
Epithete.
Epithome.
Epître.
Eplucher.

Epode.
Epopée.
Epuiser.
Epurer.
Equivoques.
Erotique.
Erudition.
Espérance.
Esprit.
Esquisser.
Essais.
Essor.
Etalage.
Etendre.
Ethopée.
Ethymologie.
Etinceller.
Etonner.
Etourderies.
Etourdir.
Etrusque.
Etude.
Evaporé.
Eveiller.
Evidence.
Euphonie.
Exactitude.
Exagération.
Examen.
Excéder.
Exceller.
Exciter.
Exhortations.
Exhortatif.
Exode.
Exorde.
Expliquer.
Exposition.
Expression.
Expressif.
Exquis.
Exquisitions.
Exténuer.
Extraits.

F.

Fable.
Facéties.
Facétieux.
Facile.
Factums.
Fadaises.
Fade.
Fallacieux.
Fallot.
Famélique.
Familier.
Fanfaronnades.
Fantasque.
Farces.
Farcir.
Farder.

Faste.
Fastes.
Fastidieux.
Fatigant.
Fatras.
Faux-jour.
Fécond.
Ferme.
Ferré.
Feu.
Fierté.
Figuré.
Figures.
Fin.
Finesses.
Fini.
Flasque.
Flatteries.
Flatteur.
Flegmatique.
Fleuri.
Flexible.
Foible.
Folâtre.
Foncé.
Forcé.
Fort.
Fouetté.
Fougueux.
Fraîcheur.
Franchise.
Frappant.
Frivole.
Froid.
Frondeur.
Fureurs.
Furibond.
Futile.
Futilités.

G.

Gai.
Gaillard.
Gaillardises.
Gaietés.
Galant.
Galanteries.
Gallicismes.
Gaulois.
Gazettes.
Gêné.
Généalogie.
Généraliser.
Génie.
Géographie.
Géométrie.
Géorgiques.
Gentil.
Gentillesses.
Germanismes.
Gigantesque.

Glaçant.
Glose.
Glossaire.
Goguenard.
Gonfler.
Goût.
Graces.
Gracieux.
Grand.
Grave.
Grêle.
Grimace.
Grimacier.
Grivois.
Grognard.
Gronder.
Grossier.
Grossir.
Grotesque.
Guindé.

H.

Haché.
Haine.
Hâleter.
Harangue.
Hardi.
Hargneux.
Harmonie.
Hasardé.
Hautain.
Hébraïsmes.
Hellénismes.
Hérissé.
Héroï-comique.
Héroïdes.
Héroïque.
Hésiter.
Hétéroclite.
Hétérogene.
Heureux.
Heurter.
Hiérogliphes.
Histoire.
Historié.
Historique.
Histrion.
Hochets.
Homélies.
Homérique.
Homogene.
Homonymes.
Honnête.
Honte.
Honteux.
Horatien.
Horoscope.
Horreur.
Hors-d'œuvres.
Huitain.

Humain.
Humeur.
Hyperbole.
Hyperbolique.
Hymnes.

I. J.

Jactances.
Jargon.
Jaserie.
Identique.
Jérémiades.
Jetter.
Jeux de mots.
Jeu d'esprit.
Ignoble.
Ignominieux.
Ignorance.
Illusions.
Illusoire.
Images.
Imaginaire.
Imagination.
Imitation.
Immodéré.
Immodeste.
Impartial.
Impatience.
Impératif.
Imperfections.
Impérieux.
Impertinent.
Impétueux.
Implication.
Implorer.
Impoli.
Important.
Importun.
Imposant.
Imprécations.
Impressions.
Impromptu.
Impropre.
Improviser.
Improviste.
Impudence.
Impudique.
Inattendu.
Incertain.
Incohérence.
Incompatible.
Inconciliable.
Incongru.
Incorrect.
Inculper.
Inculte.
Indécent.
Indécis.
Indéfini.
Indéterminé.
Index.

Indifférent.
Indigeste.
Indignation.
Indigne.
Indistinct.
Indolent.
Inductions.
Industrieux.
Inégal.
Inélégant.
Inepties.
Infamies.
Infatuer.
Inférer.
Informe.
Ingénieux.
Ingénu.
Ingénuités.
Ingrat.
Inhérent.
Inintelligible.
Injurieux.
Innocence.
Inopiné.
Inquiétude.
Inscriptions.
Insensible.
Insinuant.
Insipide.
Insister.
Insolences.
Insolite.
Instance.
Instinct.
Instructif.
Instructions.
Intarissable.
Intempérance.
Intercessions.
Intéressant.
Interjections.
Intermedes.
Interprétation.
Interrogation.
Interruption.
Intraduisible.
Introductions.
Invectives.
Invention.
Inversions.
Invocation.
Inusité.
Joli.
Jongleries.
Jovial.
Journal.
Journaux.
Joyeux.
Ironique.
Irrégulier.
Irrésolu.
Irritation.
Isoler.
Italianismes.

Itinéraires.
Judiciaire.
Judicieux.
Jugement.
Jurisprudence.
Justesse.
Justification.

K.

Kyrielle.

L.

Lâche.
Laconique.
Lambeaux.
Lamentations.
Langage.
Langoureux.
Langues.
Langueur.
Languissant.
Lapidaire.
Lardons.
Larmoyant.
Lascif.
Lasser.
Latinismes.
Lazzi.
Leçons.
Légendes.
Léger.
Légéreté.
Législation.
Lenteur.
Léonisme.
Leste.
Lettres.
Lexique.
Liaisons.
Liant.
Liberté.
Libertin.
Libre.
Licences.
Licentieux.
Lier.
Limer.
Limpide.
Littéral.
Littérateur.
Littérature.
Livres.
Livrets.
Locutions.
Logique.
Logogriphe.
Logomachie.
Longueurs.

Louanges.
Louangeur.
Louche.
Lourd.
Loyauté.
Lubricité.
Lucide.
Lueurs.
Lugubre.
Lumineux.
Lutiner.
Luxe.
Luxuriance.
Lyrique.

M.

Macaronique.
Machinal.
Madrigal.
Magasins.
Magique.
Magistrat.
Magnanimité.
Magnifique.
Majestueux.
Maigre.
Mal-adresses.
Mâle.
Malédictions.
Malhonnêteté.
Malicieux.
Malin.
Maudements.
Manier.
Maniere.
Manifestes.
Marchand.
Marginales. (notes)
Marin.
Marote.
Marotique.
Marteler.
Martial.
Martyrologe.
Masquer.
Matériel.
Mathématiques.
Matiere.
Matois.
Maussade.
Mauvais.
Maximes.
Méchaniques.
Méchant.
Mécontentement.
Médailler.
Médecine.
Médiocre.
Médisance.
Méditations.
Méfiance.
Mélancolique.

Mélanger.
Mélodieux.
Mélopée.
Mémoires.
Mémorial.
Menaçant.
Ménager.
Ménippée.
Ménologue.
Mentionner.
Mépris.
Méprisable.
Méprisant.
Méprises.
Mercuriales.
Mériter.
Merveilles.
Merveilleux.
Mesquin.
Mesure.
Mesuré.
Métallurgie.
Métaphorique.
Métaphrase.
Métaphysique.
Méthodique.
Mètre.
Métromanie.
Mielleux.
Mignard.
Mignardises.
Mignon.
Militaire.
Mimique.
Minauderies.
Mince.
Minologie.
Minutieux.
Minuter.
Minutes.
Misantrope.
Misérable.
Missionnaires.
Mitigé.
Mitonner.
Mitoyen.
Mixte.
Mobile.
Modeles.
Modéré.
Moderne.
Modeste.
Modulation.
Moëlleux.
Mœurs.
Mollesse.
Momeries.
Monastique.
Mondain.
Monder.
Monétaire.
Monitoires.
Monitorial.
Monologues.

Monotone.
Monstrueux.
Monté.
Monuments.
Moqueur.
Morale.
Moraliseur.
Moralité.
Mordant.
Morgue.
Morne.
Mortifier.
Motifs.
Motivé.
Mou.
Moulé.
Mourant.
Moutonnier.
Mouvement.
Mouvoir.
Moyen.
Mûrir.
Murmures.
Musard.
Musical.
Mutilé.
Mutin.
Mutiner.
Mystérieux.
Mystique.
Mythologie.

N.

Naïf.
Naïveté.
Narguer.
Narquois.
Narration.
Narrateur.
National.
Naturel.
Navrer.
Nébuleux.
Nécrologue.
Négatif.
Négation.
Négligé.
Négligences.
Négociations.
Néologues.
Nerveux.
Netteté.
Neuf.
Neutre.
Niais.
Nigauderies.
Nivelé.
Noble.
Noëls.
Nœud.
Nombreux.

Nonchalance.
Non-usage.
Notes.
Notices.
Notions.
Novice.
Nourri.
Nouveau.
Nouveauté.
Nouvelles.
Nu.
Nuages.
Nuance.

O.

Objections.
Objets.
Objurgations.
Obligeant.
Oblique.
Obscene.
Obscur.
Observations.
Obtus.
Occasionnel.
Occupations.
Octaves.
Odes.
Odieux.
Œuvres.
Offensant.
Officieux.
Offusquer.
Ombrageux.
Onction.
Opaque.
Opéra.
Opportun.
Opposition.
Optatif.
Opuscules.
Oracles.
Oraisons.
Orateur.
Oratoire.
Ordinaire.
Ordre.
Ordurier.
Orgies.
Orgueil.
Oriental.
Original.
Orné.
Ornements.
Ostentation.
Outrages.
Outré.
Ouvert.

P.

Pacifique.
Pactes.
Pagnoteries.
Paisible.
Palinodies.
Pallier.
Palpitations.
Pamoison.
Pancartes.
Panégyriques.
Papelard.
Paperasses.
Papillonner.
Paraboles.
Parade.
Paradoxal.
Paradoxes.
Paragogique.
Paralogismes.
Paraphrases.
Parasite.
Parentheses.
Paralleles.
Parfait.
Parodies.
Partialités.
Particulier.
Partitions.
Pasquinades.
Passable.
Passions.
Passionné.
Pastoral.
Patavinité.
Patelinage.
Paternel.
Pathétique.
Patience.
Patois.
Pathos.
Pauses.
Pauvre.
Pédagogue.
Pédant.
Pédantesque.
Peindre.
Penchants.
Pénétrant.
Pénible.
Pensées.
Perceptions.
Péripétie.
Périphrases.
Péroraisons.
Pérorer.
Perplexe.
Persan.
Persifflage.
Personnalités.
Perspicacité.

Persuasif.
Persuasion.
Pesant.
Pétillant.
Petitesses.
Pétulant.
Philologue.
Philosophique.
Phosphorique.
Phrases.
Phrasier.
Physiologie.
Picoteries.
Piquant.
Piété.
Piller.
Pimpant.
Pincé.
Pindarique.
Pindariser.
Placards.
Placets.
Plagiat.
Plaidoyers.
Plaintes.
Plaintif.
Plaire.
Plaisant.
Plaisanteries.
Plaisir.
Plan.
Plat.
Platitude.
Platonique.
Plâtrer.
Plausible.
Plein.
Pléonasme.
Poëme.
Poésie.
Poëte.
Poétique.
Poétiser.
Poignant.
Pointes.
Pointilleux.
Polémique.
Poli.
Polisson.
Politesses.
Politique.
Pompeux.
Populaire.
Portraits.
Posé.
Postuler.
Poulets.
Pourparler.
Pratique.
Préambule.
Précellence.
Précieux.
Précis.
Préceptes.

Préconiser.
Prêcher.
Prédications.
Prédicateur.
Préface.
Préliminaires.
Prémunir.
Pressant.
Prestigieux.
Prévenant.
Preuves.
Priapée.
Principes.
Probité.
Problématique.
Problêmes.
Procéder.
Procédures.
Prodiguer.
Proëme.
Profane.
Professoral.
Profond.
Profusion.
Progressif.
Projets.
Prolégomenes.
Prolixe.
Prologues.
Profusion.
Prôner.
Prônes.
Prononcé.
Prophétique.
Proportion.
Propre.
Propriété.
Prosaïque.
Prosateur.
Prose.
Prospectus.
Protase.
Proverbes.
Proverbial.
Provincial.
Prudence.
Pruderie.
Prud'hommie.
Pseudonyme.
Pudeur.
Pudibond.
Pudique.
Puéril.
Pur.
Purisme.

Q.

Qualifier.
Qualité.
Quarré.
Quatrains.

Querelles.
Querelleur.
Questionner.
Quiétisme.
Quiétude.
Quintes.
Quintessence.
Quinteux.
Quiproquo.
Quolibets.

R.

Rabâcher.
Rabbinisme.
Raboteux.
Rabrouer.
Raconter.
Radieux.
Radoteries.
Raffiné.
Railler.
Railleries.
Raison.
Raisonneur.
Ralentir.
Ralonger.
Ramassis.
Ramifications.
Rampant.
Ranger.
Rappaiser.
Rapetasser.
Rapetisser.
Rapide.
Rapprocher.
Rapsodies.
Rassembler.
Rassis.
Rassurer.
Ratiocination.
Ravaler.
Ravissant.
Rauque.
Réaction.
Rébarbatif.
Rebattre.
Rebutant.
Récapituler.
Réchauffé.
Recherché.
Recherches.
Rechigner.
Réciproque.
Récitatifs.
Récits.
Recommandation.
Réconciliation.
Reconforter.
Récréations.
Récréer.
Récriminer.
Rectitude.

Recueillir.
Recueils.
Rédaction.
Redire.
Redites.
Redondant.
Réduire.
Réduplication.
Réflexions.
Refondre.
Refrains.
Refrogné.
Refroidir.
Refus.
Réfutation.
Réfuter.
Regaillardir.
Registres.
Réglements.
Regles.
Régulier.
Rehausser.
Réjouissant.
Réitérer.
Relâché.
Relancé.
Relations.
Relever.
Relief.
Religieux.
Reluisant.
Remâcher.
Remarques.
Rembrumi.
Remerciements.
Remonter.
Remontrances.
Remontrer.
Remords.
Remplacer.
Remplir.
Remplissage.
Renchérir.
Renfler.
Renforcer.
Renverser.
Renvois.
Réordonner.
Réparation.
Repliques.
Réponses.
Repos.
Repousser.
Reprendre.
Réprimandes.
Reproches.
Reproduire.
Répugnance.
Réservé.
Réserver.
Résignation.
Résistance.
Résolu.
Résolutions.

Résonnance.
Respectueux.
Resplendissant.
Ressemblance.
Ressortir.
Restriction.
Résultats.
Retenue.
Retomber.
Rétorquer.
Rétractation.
Rétrécir.
Revêche.
Réveiller.
Rêverie.
Rêves.
Révérentieux.
Révision.
Réunion.
Révoltant.
Rhéteur.
Rhétorique.
Riant.
Riche.
Ridicule.
Rime.
Roide.
Romances.
Romans.
Rond.
Roulant.
Routine.
Rudesse.

S.

Sacerdotal.
Sacré.
Sagacité.
Sage.
Saillant.
Saillies.
Saisissant.
Salé.
Saloperies.
Salutaire.
Sanglant.
Sanglots.
Sanguinaire.
Saphique.
Sarcasmes.
Satiété.
Satiné.
Satisfaction.
Satyres.
Satyrique.
Savant.
Savantasse.
Saveur.
Savoir.
Savonner.
Saupoudrer.

Sauts.
Sautiller.
Sauvage.
Scabreux.
Scandaleux.
Scélératesse.
Scenes.
Scholiaste.
Scholastique.
Scholies.
Sciences.
Scientifique.
Scribe.
Scrupuleux.
Séant.
Seconder.
Secousses.
Séculaire.
Sécurité.
Séditieux.
Séduisant.
Semblable.
Sémillant.
Semi-preuves.
Semi-ton.
Semonces.
Sénatorial.
Sensations.
Sens commun.
Sensibilité.
Sensualité.
Sentences.
Sententieux.
Sentimental.
Sentiments.
Séparer.
Sérieux.
Séries.
Sermons.
Sermonner.
Serré.
Servilité.
Sévere.
Significations.
Simagrées.
Similitudes.
Simple
Simplicités.
Simplifier.
Sincérité.
Singer.
Singulariser.
Singularité.
Singulier.
Sinuosités.
Sixains.
Sobriété.
Sobriquets.
Social.
Socratique.
Socratiser.
Soigné.
Solécismes.
Solide.

Soliloques.

Soliloques.
Sollicitations.
Sollicitude.
Sombre.
Sommaires.
Sommes.
Songe-creux.
Songes.
Sonnets.
Sonore.
Sophismes.
Sophiste.
Sophistique.
Soporifique.
Sornettes.
Sortable.
Sottises.
Sottisier.
Soucieux.
Sous-diviser.
Soupirer.
Souplesse.
Sourd.
Sourire.
Sournois.
Sous-entendre.
Soutenir.
Soutenu.
Souvenirs.
Spécial.
Spécieux.
Spécifier.
Spectacles.
Spéculation.
Spirituel.
Squelette.
Stances.
Statuts.
Stérile.
Stimulant.
Stimuler.
Stoïque.
Strophes.
Suave.
Sublime.
Subordonner.
Suborneur.
Substanciel.
Subterfuges.
Subtilité.
Succinct.
Suffisance.
Sujet.
Suivi.
Superficiel.
Superflu.
Superstitieux.
Suppléments.
Suppliant.
Supplications.
Suppliques.
Supportable.
Suppositions.
Supprimer.

Surabondant.
Suranné.
Surcharger.
Surnaturel.
Surprenant.
Surprises.
Suspicion.
Suspension.
Symboles.
Symbolique.
Symmétrie.
Symmétrique.
Syncopes.
Synodes.
Synonymes.

T.

Table.
Tableau.
Tablettes.
Tactique.
Talent.
Taré.
Tarir.
Tâtillonner.
Tâtonnements.
Technique.
Teinte.
Tempéré.
Tempêtes.
Ténacité.
Tendre.
Tendresse.
Ténébreux.
Teneur.
Tension.
Tentations.
Tentatives.
Tenue.
Ténuité.
Tergiverser.
Termes.
Terne.
Terreur.
Texte.
Texture.
Théâtral.
Thêmes.
Théologique.
Théorie.
Thèse.
Tiédeur.
Timide.
Timidité.
Timoré.
Tirades.
Tiré.
Tissu.
Titres.
Tomber.
Ton.

Tonique.
Tonnant.
Topographie.
Torrent.
Torts.
Tortiller.
Tortueux.
Touchant.
Touché.
Touffu.
Tourbillon.
Tourmentes.
Tournoyer.
Tournures.
Tracasseries.
Tracassier.
Tracer.
Tractation.
Traduction.
Tragédie.
Tragi-comique.
Tragique.
Trainant.
Traits.
Traités.
Tranchant.
Tranquille.
Tranquilliser.
Transcendant.
Transactions.
Transes.
Transitif.
Transitions.
Transports.
Transpositions.
Travail.
Travaillé.
Travers.
Travestir.
Tremblant.
Tremblotter.
Trémousser.
Tressaillir.
Trésors.
Triage.
Trialogue.
Tribunal.
Tribune.
Trio.
Triolets.
Triomphal.
Triomphant.
Tripotages.
Triste.
Tristesse.
Trivial.
Trivialités.
Tromper.
Tronquer.
Tropes.
Troubadours.
Troublé.
Tudesque.
Turbulent.

Turlupinades.
Turpitudes.
Tutoyer.
Tympaniser.
Type.
Typographie.
Tyranniser.

U. V.

Vagabond.
Vague.
Vaillance.
Vain.
Valable.
Valeur.
Vanter.
Vanteries.
Vaporeux.
Variantes.
Variations.
Varié.
Variétés.
Vaste.
Vaticination.
Vaudevilles.
Véhément.
Veillées.
Velléités.
Veine.
Vénérer.
Vengeance.
Venimeux.
Véracité.
Verbeux.
Verbosité.
Verdeur.
Véridique.
Vérification.
Vérité.
Vernis.
Vers.
Versatile.
Versets.
Versification.
Versifier.
Versions.
Vertu.
Vertueux.
Vétiller.
Vétilleur.
Vétusté.
Vexations.
Vexer.
Vices.
Vicieux.
Vicissitudes.
Victimes.
Victoire.
Victorieux.
Vide.
Vieillir.

Vieux.
Vif.
Vigilance.
Vigoureux.
Vil.
Vilain.
Vilipender.
Vindicatif.
Violent.
Viril.
Visions.
Visionnaire.
Vîtesse.
Vivace.
Vivacité.
Vivifier.
Ulcéré.
Uni.
Uniforme.
Uniment.
Union.
Universalité.
Universel.
Univoque.
Vocabulaires.
Vocal.
Vocatif.
Vœux.
Voiler.
Volage.
Volée.
Volonté.
Voltiger.
Volubilité.
Volupté.
Voluptueux.
Vouer.
Voyages.
Vrai.
Vraisemblable.
Vraisemblance.
Urbanité.
Usage.
Usé.
Usité.
Utile.
Vues.
Vulgaire.

Z.

Zélateur. Zele. Zélé.

Plus on examinera cette liste avec attention, plus on se convaincra qu'il est impossible d'en présenter une qui réunisse tous les suffrages : la diversité des esprits,

des goûts, des études, et des habitudes, fera toujours voir à l'un des lacunes, et à l'autre des choses superflues, par-tout où un troisieme ne verra rien qui ne convienne. Il est donc inutile de soumettre à une discussion approfondie, des détails sur lesquels nous ne pouvons gueres être d'accord. D'ailleurs je n'ai pas besoin de cette discussion minutieuse, pour convaincre en général le lecteur, que non-seulement nous avons un très-grand nombre de Styles, mais encore qu'il importe de les étudier et de les connoître.

Il est nécessaire de rappeller ici deux considérations sur les divisions qui vont suivre ; l'une, qu'il ne s'agit de ranger par classes les qualités du Style, que pour en rendre, par l'ordre même dans lequel on les présente, la définition plus facile à saisir, plus sensible, et plus précise : la seconde, qu'il s'agit plutôt de donner la méthode, que d'épuiser la matiere. Je ne rappellerai donc qu'un certain nombre des qualités que contient la liste précédente ; et je ne m'attacherai qu'à l'un des deux plans que j'ai indiqués, à celui qui nous a donné vingt-trois sous-divisions.

Selon ce plan, les qualités du Style sont relatives,

1°. Au genre dans lequel on écrit : telles sont, par exemple, celles que l'on peut désigner par les mots *régulier*, *mé-*

thodique, *connexité*, *contexture*, *compassé*, *irrégulier*, et *informe*; une plus longue énumération nous conduiroit à la liste de tous les genres connus.

2°. Aux connoissances et talents plus ou moins étendus ou cultivés de l'auteur; article qui à la rigueur influe sur la plupart des qualités du Style : nous nous bornerons à citer pour exemples, les mots *poétique*, *prose*, et *prosaïque*; *scientifique*, *fertile*, et *fécond*; *stérile*, *aride*, et *verbeux*; *figuré*, *orné*, *fleuri*, et *brillant*; *simple*, *moyen*, et *médiocre*; *serré*, *concis*, *fort*, et *nerveux*; *diffus*, *lâche*, *foible*, et *énervé*; *plein*, *nourri*, *abondant*, *éloquent*, et *sublime*; *vide*, *creux*, *pauvre*, *disette*, *famélique*, *maigre*, *décharné*, *flasque*, et *plat*.

3°. Au caractere particulier de l'auteur, c'est-à-dire, (car on donne un sens très-vague et très-étendu à ce mot), aux traits personnels qui forment, 1°. nos dispositions sociales, physiques, ou naturelles; exemples : *aménité*, *doux*, *liant*, *serviable*, *obligeant*, *officieux*, et *prévenant*; *sincere*, *franc*, *ouvert*, *naïf*, *confiant*, et *épanchement*; *dur*, *rude*, *âpreté*, *aigre*, et *bourru*; *réservé*, *défiant*, *embrageux*, *sournois*, *détours*, *oblique*, *captieux*, *patelin*, et *papelard*.

2°. A nos dispositions sociales qui proviennent sur-tout de notre éducation;

exemples : *honnête*, *poli*, *urbanité*, *courtoisie*, *égards*, *respectueux*, et *révérentieux* ; *impoli*, *mal-honnête*, *grossier*, *rébarbatif*, *insolent*, et *injurieux* ; *doucereux*, et *mielleux*.

3°. A celles de nos dispositions qui tiennent de plus près à la pureté des mœurs publiques ; exemples : *séant*, *décent*, *réservé*, *pudique*, *sérieux*, *grave*, *sévere*, et *austere* ; *libre*, *cavalier*, *indécent*, *libertin*, *licentieux*, *voluptueux*, *luxurieux*, *lubrique*, et *cynique*.

4°. A nos passions dominantes et aux dispositions qui en résultent ; exemples : *passionné*, *zélé*, *zélateur*, et *fauteur* ; *humble*, *timide*, *tempéré*, et *égal* ; *vain*, *orgueilleux*, *avantageux*, *appareil*, *fier*, *hautain*, *impérieux*, et *ambitieux* ; *grondeur*, *frondeur*, et *tracassier* ; *singulariser*, *original*, et *quinteux*.

5°. Aux dispositions qui concernent la gaieté ; exemples : *gai*, *folâtre*, *jovial*, *joyeux*, *gaillard*, *enjoué*, *riant*, *plaisant*, *drôle*, *goguenard*, et *égrillard* ; *triste*, *langoureux*, *morne*, *sombre*, *rembruni*, *vaporeux*, et *mélancolique*.

6°. Aux dispositions qui nous viennent de la nature de notre esprit ; exemples : *net*, *clair*, *limpide*, et *lucide* ; *confus*, *embrouillé*, et *obscur* ; *juste*, *solide*, *réfléchi*, *suivi*, *serré*, *lié*, et *précis* ; *discordant*, *incongru*, *divaguer*, *lâche*, et *prolixe*.

7°. A la consistance de nos dispositions particulieres et distinctives ; exemples : *décidé*, *prononcé*, *ferme*, *constant*, *tenace*, *mâle*, *flexible*, *souple*, *versatile*, *mou*, *foible*, et *flasque* ; *caprices*, *humeur*, et *opiniâtre* ; *indécis*, *indéterminé*, *irrésolu*, *perplexe*, *hésiter*, et *incertain*.

8°. A la vivacité qui nous est personnelle ; exemples ; *vif*, *ardent*, *pétulant*, *impétueux*, *violent*, *fougueux*, et *emporté* ; *tranquille*, *posé*, *paisible*, *lent*, *indolent*, *flegmatique*, et *engourdi*.

9°. A l'énergie de notre ame ; exemples : *viril*, *vigoureux*, *hardi*, *courageux*, *tranchant*, *hasardeux*, et *téméraire* ; *modeste*, *prudent*, et *réservé* ; *suffisance*, *jactance*, *fanfaronnades*, et *effronterie* ; *timide*, *timoré*, *peureux*, et *suppliant*.

Les autres qualités du Style sont relatives, 4°. aux circonstances où nous nous trouvons ; exemples : *convenable*, *à propos*, et *heureux* ; *inconvenant*, *déplacé*, et *mal-adroit*.

5°. Au sujet que l'on traite ; exemples : *sacré*, *profane*, *philosophique*, *philologue*, *polémique*, *scientifique*, *littéraire*, *politique*, *diplomatique*, *lapidaire*, *dogmatique*, *morale*, *théologique*, *mys-*
apologues, et *compliments* ; *sottises*, *sornettes*, *vétilles*, et *visions*.

6°. Au but que l'on se propose ; exemples : *instruire, persuader, convaincre, émouvoir, toucher, attendrir, exciter, animer, enflammer, transporter*, et *enthousiasme; censurer, critiquer, persiffler, blâmer, déchirer, rendre méprisable, vil*, et *odieux; irriter, indigner, soulever*, et *révolter; louanges, louangeur, préconiser, flatter, encenser*, et *exalter; ironie, persifflage, personnalités*, et *sarcasmes*.

7°. Aux regles et au génie de la langue dans laquelle on écrit ; exemples : *correct, incorrect, châtié, épuré, purisme, idiôme, dialecte, patois, usité, insolite, licences, jargon, baragouin, barbare, équivoque, louche, ambigu, amphibologique, inintelligible*, et *galimathias*.

8°. A la nature des sons qui se suivent ; exemples : *euphonie, mélodieux, moëlleux, coulant, sonore, retentissant, nombreux, harmonieux; mètre, mesure, chûtes, cadences, césures*, et *repos; cacophonie, raboteux, ferré, hérissé, sourd, grêle, maigre*, et *bruyant*.

9°. Aux expressions considérées quant à leur maniere de nous présenter leurs objets ; exemples : *vieux, neuf, vulgaire, commun, technique, propre, impropre, figuré, fleuri, orné, coloré, brillant, brodé, bariolé; allusion, allégorique, symbolique, paraboles, métaphorique*,

hyperbolique, anthitétique; verbeux, parasite; exténuer, pallier; nébuleux, envelopper; exagéré, enflé, emphatique, boursoufflé, ampoulé, bouffissure.

10°. A l'espece des pensées qu'on adopte : *définition, explication, comparaison, portraits, tableaux, descriptions, détails, développements, maximes, sentences; vrai, convenable; abstrait, ingénieux, paradoxe, faux, absurde, galimathias.*

11°. A la suite des pensées entr'elles, et à l'emplacement qu'on leur donne; exemples : *composition, disposition, ensemble, méthode, ordre; procéder, séries, tissu, liaisons, accord, assorti, concordant, dépendant, consonnant, enchaîné; distinct, symmétrique, contrastes; reprises, rapprochements; dégagé, détaché, coupé, périodique; interruption, digression, diversion, écarts, épisodes; sautiller, tournoyer, papillonner, divaguer; confus, contraint, compliqué, embarrassé, entrecoupé, entrelacé, entre-mêlé, entortillé, embrouillé, haché, désuni, incompatible, disparate.*

12°. A l'abondance ou à la pénurie des pensées et des expressions; exemples : *compléter, déployer; fécond, fertile, [illegible], abondant, copieux; alonger, enfilades, kyrielles;*

luxuriance, redondant, superflu, prodiguer, profusion, diffusion, épuiser, redites, pléonasmes, phrasier, remâcher, rabâcher; abréger, analyser, extraits, esquisse, syncoper, bref, serré, succinct, concision; aride, disette, pauvre, famélique, maigre, étranglé, tronqué, décharné.

13°. A l'espece des pensées ou expressions dominantes ou plus saillantes dans un ouvrage; exemples: *noble, familier, trivial, bas; sémillant, éclat, étincelant, éblouissant; gracieux, attachant, piquant, clinquant; concetti, enluminure; radieux, historié, fardé; mesquin, mignard, minaudier, puéril, inepte; néologue, fade, efféminé, assoupissant, énervé.*

14°. Aux tours les plus fréquents, ou les plus marqués; exemples: *aisé, varié, agréable, interrogatif, impératif, expositif, apostrophe, exclamation, périodes, arguments.*

15°. Aux traits qui manifestent plus sensiblement les qualités de l'auteur; exemples: *adroit, industrieux, fin, délié, subtil, souple; naturel, simple, négligé, gauche, mal-adroit, roide, forcé, pincé, raffiné.*

16°. Aux sentiments et aux passions qui regnent dans l'ouvrage; exemples: *animé, tiède, froid, passionné, chaleur, feu,*

brûlant, véhément, enthousiasme; sentimental, tendre, transports, pathétique; triste, plaintif, larmoyant; doux, dévotieux, onctueux, doucereux; menaçant, indignation, reproches, invectives; polisson, obscene, lascif.

17°. Au degré de facilité ou de travail qui se fait sentir dans ce qu'on écrit; exemples: *facile, coulant; fini, soigné, limé, travaillé, efforts, pénible, contrainte, tourmenter, gêné, guindé, affecté, afféterie.*

18°. A l'effet que l'ouvrage produit sensiblement sur le lecteur; exemples: *agréable, amusant, plaisant, persuasif, imposant, pressant, convainquant, insinuant, intéressant, séduisant, touchant, enlevant, ravissant, languissant, ennuyant, fatigant, importun, fastidieux, révoltant.*

19°. A l'imitation de quelque auteur connu; exemples: *anacréontique, cicéronien, pindarique, virgilien, jérémiades, marotique, moutonnier.*

20°. A l'imitation d'une classe d'hommes particuliere; exemples: *prophétique, stoïque, apostolique, missionnaires, académique, sénatorial, collégial, poissard, chancellerie, barreau.*

21°. A l'imitation des écrivains d'un siècle passé, ou d'un pays étranger, ancien ou moderne; exemples: *moderne,*

antique, *national*, *attique*, *oriental*, *asiatique*, *laconique*, *espagnol*, *anglois*, *allemand*, *italien*.

22°. Au concours de plusieurs des causes précédentes ; exemples : *beauté*, *bonté*, *choisi*, *élégant*, *noble*, *parfait*, *grand*, *magnifique*.

23°. Au ton que l'on a pris ; article pour lequel nous ne donnerons point d'exemples, après tout ce que nous en avons dit ailleurs.

Nous ne définirons ici, ni les exemples que nous avons cités, ni ceux qu'on peut y ajouter, parce que si l'on desire avoir des modeles de ces sortes de définitions, on les trouvera dans l'article suivant où nous allons recueillir les principes généraux qu'il importe le plus de bien graver dans l'esprit des jeunes gens.

3°. Principes généraux les plus importants pour la pratique du Style.

Notre objet ne peut pas être ici d'établir et de développer tous les principes et toutes les regles que la pratique du Style peut ou semble exiger ; il faudroit pour cela, autant de traités que nous avons distingué ou pu distinguer d'especes ou qualités du Style, bonnes ou mauvaises : il faudroit

même souvent que ces traités fussent assez étendus, vu que par-tout il seroit nécessaire de donner des définitions exactes, suffisamment discutées, et éclaircies ; une indication complette des circonstances où chacune de ces qualités est plus ou moins utile, indispensable, indifférente, ou nuisible ; une recherche soigneuse des motifs et des moyens propres à faire cultiver, étendre, et perfectionner ces mêmes qualités ; et enfin une liste raisonnée des auteurs dont les ouvrages et l'exemple peuvent nous être à cet égard d'un plus grand secours.

Comme nous sommes loin de pouvoir remplir cette tâche effrayante, qui d'ailleurs exposeroit à plusieurs inconvénients fort graves, nous nous bornerons à parcourir un petit nombre de principes, en choisissant ceux qui nous ont paru les plus généraux, les plus essentiels, et les plus propres à indiquer la méthode qu'il faudroit suivre pour suppléer ceux que nous ne donnons pas.

1er. Principe.

Le premier principe, celui-du moins qui se présente d'abord à tous les esprits, c'est « que l'on ne doit écrire qu'autant » que l'on se propose de dire des choses » qui fassent honneur à son esprit, et

» ne puissent faire mal penser de ses » mœurs. »

Ce principe présuppose, 1°. que l'on a des choses déterminées à dire, et 2°. que l'on a un sujet fixe et un but arrêté : en effet sans ces différents points, comment les deux conditions requises par le principe pourroient-elles avoir une véritable application ?

1°. Avoir quelque chose à dire....

Combien n'avons-nous pas d'ouvrages où l'on ne remarque qu'une vaine démangeaison de parler ! Combien d'hommes à qui il ne faut que cela pour être contents d'eux-mêmes, et dont l'esprit ne consiste que dans une intarissable abondance de mots creux et stériles ; pour qui enfin bien parler n'est autre chose que faire du bruit !

Dès que ces hommes, toujours enfants, ont pu rencontrer un mot nouveau, ils se hâtent de s'en saisir et de l'employer, sans se mettre en peine de l'idée. Leur tête ressemble, ainsi que l'observe un auteur de ce siècle, le C^en^. Changeux, à l'appartement d'un courtisan magnifique qui seroit absent ; vous y trouvez des vêtements de toutes les couleurs et de toutes les saisons ; mais il y manque le corps pour lequel ils ont été faits.

On doit ranger parmi les auteurs que nous venons d'apprécier, ceux qui ne

cherchent pas le mot parce qu'ils ont l'idée ; mais qui courent après l'idée parce qu'ils ont le mot : s'ils semblent offrir quelque chose de plus à l'esprit que ceux qui ne sont que parleurs, ils ne sont pas moins conduits par le même mobile, l'envie de parler : leur esprit voltige de tous côtés et sur tous les objets : ils prennent tous les tons, et réunissent au hasard toutes les pensées qu'ils rencontrent : leurs ouvrages ne sont qu'un tissu de bigarrures, qu'un amas de choses disparates, entre-mêlées, sans dessein, et sans ordre : on ne peut comparer ces méprisables productions qu'au bariolage grotesque et hideux d'un barbouilleur. *Loquacité*, *jaserie*, *discoureur*, *phrasier*, *verbeux*, *verbiage*, *vide*, *creux*, *stérile*, *jargon*, *baragouin*, *barbouillage*, *bariolage*, *bigarrure*, *disparate*, *fatras*, sont autant de mots qui ont un rapport prochain aux défauts que nous venons d'indiquer, et dont il est intéressant de rechercher la véritable signification.

L'empressement à prendre, à conserver, ou à reprendre la parole, les signes d'impatience ou d'ennui que l'on manifeste lorsqu'on est obligé de laisser parler les autres, les riens sur lesquels on s'arrête avec une longue complaisance, l'inutilité des détails où l'on aime à s'engager, les vaines répétitions auxquelles on ne craint

jamais de revenir, la superfluité d'un grand nombre de mots oiseux que l'on intercale par-tout, la longueur et l'enchaînement des phrases, les épithètes insignifiantes, les synonymes parasites, les explications ou périphrases superflues, une régularité méthodique déplacée et ridicule, qui décéleroit le pédant, si elle ne décéloit encore mieux l'homme soigneux de se ménager d'abondants matériaux, et d'enlacer les autres dans ses discours; tels sont pour l'ordinaire, les traits distinctifs auxquels on reconnoît, soit dans la société, soit dans les écrits, autant que la nature des choses et des circonstances le permet, l'homme *loquace* que j'appellerois l'homme *bavard*, si ce dernier mot ne désignoit plus particuliérement celui qui emporté par le plaisir de parler, ne peut garder aucun secret, ou se taire sur rien de ce qu'il sait.

La *jaserie* n'est qu'une nuance de la *loquacité*: elle annonce également que l'on s'abandonne sans réserve au plaisir de parler; mais ce qu'elle a de particulier, c'est la négligence avec laquelle le *jaseur* passe d'une chose à l'autre, sans ordre, sans suite, et sans raison.

Le *discoureur*, au contraire, donne une grande attention, sinon à ce qu'il dit, au moins à sa manière de dire: il a des cadres favoris dans lesquels il enchâsse

toutes ses paroles : sa manie est de bien dire ; c'est le point qui l'occupe essentiellement, et à la faveur duquel, promettant beaucoup et ne tenant jamais sa promesse, il espere couvrir ou remplacer la futilité et l'inconvenance des choses : son mérite au surplus se réduit à celui d'un ordre lourdement ou gauchement compassé, plutôt que symmétrique.

Le *phrasier* est un discoureur qui se fait remarquer par le soin qu'il affecte de donner au choix et à la forme de ses phrases, toujours aussi longues qu'insignifiantes.

L'homme *verbeux* est celui qui ne s'applique qu'aux moyens d'être diffus, et qui l'est à l'excès. L'idée la plus mince ou la plus triviale ne se présente point à lui, qu'il ne la surcharge de mots et de phrases inutiles ; c'est, dit l'auteur que nous venons déja de citer, un homme pauvre et vain, qui pour déguiser la sobriété de ses repas, et leur donner un air de banquets, couvre sa table de tous les plats qu'il possede.

Le mot *verbiage* differe du mot *verbeux*, en ce qu'il désigne que c'est pour des choses peu importantes, que l'on entasse les mots et les phrases ; pour des choses qui n'ont aucune suite entr'elles, ou aucune liaison avec l'objet principal, et qui se heurtent mutuellement. Quelque-

fois aussi on regarde le mot *verbiage* comme l'opposé du mot *expressif*; et alors il se rapproche sensiblement de la *verbosité*.

Les ouvrages *vides* sont ceux qui ne nous offrent rien qui mérite de nous occuper, soit qu'ils ne renferment aucune idée solide, réfléchie, neuve, ou développée, soit qu'ils n'en contiennent aucune dont l'objet ne soit futile.

Les ouvrages *creux* ne different de ceux qui sont vides, que parce qu'ils supposent un vide plus profond et plus absolu; ils ressemblent à des formes que l'on étaleroit sans y rien mettre. On appelle encore *creux*, 1°. les ouvrages où l'on expose avec emphase et confiance, des systêmes chimériques, des projets impraticables, des conjectures sans fondement, ou de grands raisonnements sur de faux supposés; et 2°. les sons extrêmement concentrés, qui sans manquer de corps, n'ont aucun retentissement; en un mot, les sons excessivement sourds.

Stérile se dit de tout ce qui ne produit aucun fruit, et en particulier des auteurs à qui les idées et les mots manquent au besoin, et dont les ouvrages ne nous offrent rien d'instructif, de nouveau, ou d'intéressant; rien qui indique quelque connoissance acquise, quelque sorte de pénétration, et d'activité dans l'esprit.

Jargon signifie un idiôme particulier qu'on s'est fait sans raison, dont on se sert par fantaisie, et que le public n'entend pas.

Baragouin indique un jargon qui n'a point été prémédité, et qui n'est que le fruit de l'ignorance et de l'ineptie de celui qui parle : on applique quelquefois ces deux mots aux différents patois dont le peuple se sert, et plus souvent encore au langage des personnes bornées qui ont parlé successivement plusieurs langues, sans avoir pu en apprendre aucune.

Le *barbouillage* consiste à peindre les objets d'une maniere imparfaite et grossiere, avec quelques couleurs tranchantes, peu convenables, et mal-assorties.

Bariolé et *bigarré* marquent une plus grande variété de couleurs déplacées : mais *bariolage* dit plus que *bigarrure* ; il suppose un mélange de couleurs plus multipliées et plus mal appliquées. Le barbouillage dans le Style se dit de ce qui est excessivement mal-adroit et confus : c'est une suite du défaut de talent et de culture : la bigarrure et le bariolage tiennent plus spécialement à un goût bizarre, lorsqu'ils se manifestent dans l'élocution, et à un défaut de jugement et de justesse dans l'esprit, lorsqu'ils tiennent de plus près au choix et à la suite des pensées. La bigarrure a cela de particulier, qu'elle

indique une grande diversité, une dissonance frappante entre les couleurs qu'on emploie. Au reste, tous ces mots se disent des ouvrages mêmes.

Disparate se dit en peinture des couleurs, et en littérature des pensées, des idées, des expressions, et des tours qui ne peuvent aller ensemble.

Fatras exprime un ramassis ou mélange de choses futiles et incohérentes, réunies sans ordre : les choses *different* lorsqu'elles ont des parties où elles ne se ressemblent point ; elles sont *diverses* lorsqu'elles en ont où l'on ne découvre aucune analogie ; elles sont *disparates* lorsque l'une est opposée, ou contraire à l'autre, soit qu'on les considere dans leur nature, ou dans leurs causes, ou dans leurs effets. Les choses *disparates* ne se détruisent pas mutuellement, mais elles ne peuvent se rapprocher, se concilier, se fondre dans un même tout. Le *fatras* entasse tout et ne lie rien ; il affoiblit ou obscurcit les choses les unes par les autres.

2°. Avoir un sujet fixe et un but arrêté...

Nous réunissons ici ces deux articles, parce qu'on ne peut se fixer à un sujet, sans se proposer en même-temps un but particulier ; comme on ne peut s'arrêter à un but semblable, sans faire choix d'un sujet qui puisse y conduire. Il est impossible que celui qui écrit sans avoir un but bien

déterminé, ne se jette pas continuellement dans des idées disparates, puisque c'est la vue du but que l'on se propose, qui appelle et fait choisir les pensées propres à s'accorder entr'elles, et à produire par leur concours un effet desirable.

Il est impossible que celui qui écrit sans avoir un sujet fixe, ne tournoie pas sans cesse de tous côtés, comme un voyageur qui a perdu sa route. Il ne peut résulter de ces deux défauts, qu'un fatras de choses inutiles, et des erreurs sans nombre : on verra toujours l'auteur voltiger sur toutes sortes d'objets sans en retirer aucun avantage, ou se modelant trop fidélement sur le papillon, courir sans intermission pour ne point avancer, et finir après avoir formé cent courbes irrégulieres, par se retrouver à l'endroit d'où il étoit parti.

Tournoyer, *voltiger*, *papillonner*, ces trois verbes se disent des auteurs qui passent d'un objet à l'autre, sans en approfondir aucun. *Tournoyer* marque l'embarras où l'on se trouve lorsqu'ayant des vues secrettes et dissimulées, et manquant d'ailleurs de talents, on est forcément détourné de son objet, au moment où l'on paroît près d'y atteindre, et arrêté par des objets contraires qui forment autant d'obstacles.

Voltiger suppose que l'on n'a pas d'objet fixe, ou que l'on ne s'y renferme pas.

Papillonner differe de ce dernier en ce qu'il concentre les égarements de l'auteur dans un cercle plus borné. On voltige souvent sans revenir sur ses pas ; ce que ne fait pas le papillon. Ces deux derniers défauts naissent de la légéreté de l'esprit, comme le premier naît de la mal-adresse ou de la fourberie. On tournoie quand on ne sait pas, ou qu'on ne veut pas arriver au terme ; on voltige parce qu'on n'a ni terme, ni direction ; et l'on papillonne parce que rien de ce que l'on voit de près, n'arrête, n'attache, et n'intéresse.

On peut placer *tâtillonner* à côté de *tournoyer*, *vagabond* auprès de *voltiger*, et *extravaguer* à la suite de *papillonner*. *Tâtillonner* exprime les essais infructueux de l'homme foible et indécis, qui s'efforce en vain de développer un sujet dans lequel il ne peut pénétrer, ou d'approcher d'un but auquel il ne sait comment parvenir.

Vagabond indique la marche irréguliere et inconséquente de celui qui abandonne à chaque instant, la direction qu'il a, pour en prendre une autre : c'est le travers d'un voyageur, qui suit toutes les routes qu'il rencontre. Un esprit *vagabond* est toujours dans les écarts, ou plutôt dans l'égarement ; il ne fait que passer d'une chose à l'autre, sans méthode, sans ordre, sans à-propos, et sans utilité.

Extravaguer signifie être hors et loin

de toute voie : c'est aller non-seulement sans direction et sans but, mais même sans objet.

Après cette recherche préliminaire, nous pouvons revenir à l'examen des deux clauses que renferme notre principe.

1°. « Dire des choses qui fassent honneur à son esprit.... »

Il ne faut pas au moins se permettre d'en dire qui le déshonorent et l'avilissent : il ne faut pas consacrer une chose aussi précieuse que le temps, à se montrer toujours minutieux, soit dans le fond, soit dans la forme des choses dont on s'occupe ; à s'arrêter à de purs enfantillages ; à ne recueillir que des platitudes ou de misérables rapsodies ; à réchauffer des choses rebattues et triviales ; et à ramasser ce que l'on rencontre de plus ignoble et de plus bas, pour en faire un présent insipide à ses lecteurs. Combien n'est-il pas honteux de s'imaginer que l'on s'enrichit en se chargeant de tout ce qu'il y a de plus inutile, de plus petit, et de plus bizarre !

On ne doit s'attacher qu'à ce qui est vraiment utile à la société : c'est le seul moyen qu'un auteur puisse avoir pour donner une idée avantageuse de sa personne ; cependant il ne faut pas oublier, 1°. que les ouvrages propres à former le goût doivent être rangés parmi les livres

utiles, puisque le goût est un trésor si précieux pour les mœurs, et pour la prospérité des nations; et que, 2°. on doit en dire autant des livres propres à plaire aux ames honnêtes et aux esprits délicats, puisqu'il est juste de compter parmi nos besoins, celui d'un délassement innocent et honorable.

En jettant les yeux sur les diverses especes d'ouvrages qui prouvent l'avilissement de leurs auteurs, on est humilié de voir combien elles sont nombreuses : essayons d'en indiquer au moins les principales...

1°. Nous placerons au premier rang les *absurdités*, titre sous lequel on peut placer les livres où l'on a sérieusement prétendu donner des traités sur le grand œuvre, sur l'astrologie judiciaire, sur les divinations, et les oracles; les livres mystiques que nous ont laissés les fanatiques de toutes les écoles et de toutes les sectes; tant d'autres livres encore sur des matières qui se refusent à toutes les recherches de l'esprit humain, sur des êtres chimériques, sur des questions inintelligibles, sur des choses que nous ne pouvons connoître, parce que nous n'avons ni les instruments, ni les organes nécessaires pour en saisir la nature, sur des disputes de mots toujours ridicules, et si souvent pernicieuses.

2°. Nous placerons ensuite les rapsodies, en prenant ce mot dans le sens qu'on lui

donne aujourd'hui, et en l'appliquant surtout à ces écrivains qui n'ont de tours que ceux qu'ils empruntent, et n'en empruntent aucun sans le rendre ridicule ; qui n'ont de pensées que celles qu'ils pillent, et n'en pillent aucune sans la rendre inepte ; qui réchauffent ce qui est usé, et nous étalent ce qu'ils peuvent trouver de plus mince ou de plus commun, et de plus propre à exciter le mépris et le dégoût : on voit que ces écrivains appartiennent à la classe des plagiaires, parmi lesquels ils se distinguent en ce qu'ils ne copient les productions d'autrui, et ne s'en approprient les lambeaux, qu'en les défigurant par l'emploi gauche et déplacé qu'ils en font.

3°. Cette classe particulière de plagiaires est suivie de près par les traducteurs ou imitateurs foibles, ignorants, et maladroits, qui ne nous transmettent les ouvrages des anciens ou des étrangers les plus célebres, qu'en grossissant, rapetissant, ou altérant leurs traits les mieux proportionnés et les plus réguliers, qu'en substituant par-tout la gêne à l'aisance des mouvements, la lenteur à la vivacité de la marche, des formes triviales ou grossieres ou gauches, aux formes les plus élégantes, les plus nobles, et les plus parfaites ; des idées superficielles aux pensées les plus profondes, les écarts les

plus déplaisants aux hardiesses les plus heureuses, et les glaces de la mort à la chaleur de la vie ; c'est-à-dire, qui ne nous les transmettent qu'en les rabaissant à leur niveau, et qu'en les marquant du sceau de la sottise. Ce ne sont plus des frélons qui dérobent le miel des abeilles ; ce sont des harpies qui le salissent, le dénaturent, et le transforment en poison.

4°. Viennent ensuite les *futilités*, ou les ouvrages de ces hommes qui semblent ne vouloir écrire que pour s'attacher à ce qu'il y a de plus inutile et de plus ignoble ; race dépravée, à laquelle la Nature n'accorde quelquefois une sorte de talent, qu'en lui refusant le premier germe du goût, le don de sentir ce qui est honnête ; race qui par-là même, ne peut plaire qu'aux hommes sans éducation, qui font toujours plus sûrement leurs délices de ses écrits, à mesure que les personnes plus instruites les goûtent moins. C'est ici que l'on peut citer tous les auteurs qui n'ont à nous offrir que des puérilités, au lieu de choses dignes de quelque attention, que des enfantillages pour des amusements de l'esprit, que des colifichets littéraires, des jeux de mots, de petites équivoques, des pointes, des rébus, des énigmes, et des logogriphes ; auteurs toujours minutieux, qui ne s'attachant qu'à vétiller sur les choses et sur les mots, s'arrêtent sur

l'aile d'un moucheron, et ne daignent pas voir l'éléphant qui est à côté. Parmi ces auteurs, qu'une critique sévere ne doit point se lasser de poursuivre, on n'oubliera point de placer quelques-uns des scholiastes ou commentateurs des derniers siècles, qui pointillant sur tout ce qu'ils approchoient, n'ont su que déchiqueter tous les objets.

5°. Enfin on doit compter encore ici les *bizarreries* ou les productions de ces hommes qui, se persuadant que tout ce qui est neuf est admirable, cherchent en tout à s'éloigner de la façon commune de penser, et s'éloignent ainsi de la Nature et du bon sens; qui flottant sans cesse entre le paradoxe et la raison, oublient que si le paradoxe peut plaire, la déraison blesse et révolte tout le monde; ne se rappellent pas assez que le goût des paradoxes, qui seul fait l'homme bizarre, entraîne vers les idées fausses, et donne avec le desir d'être original, l'habitude de ne s'attacher qu'à ce qui est spécieux et extraordinaire; et qui croyant frapper les esprits par des merveilles, ne font que les révolter par leurs écarts; les dégoûtent au lieu de les enchanter, et n'en obtiennent que des mépris en se flattant d'en emporter tous les suffrages.

Les mots qu'il importe le plus ici de bien entendre, sont :

1°. *Sottise, absurde, chimérique, monstrueux.*

Une *sottise* est une chose qui décele tout-à-la-fois un défaut d'esprit aux yeux de ceux qui considerent les idées en elles-mêmes, et un défaut de jugement aux yeux de ceux qui examinent l'emploi que l'on fait de ses idées, et qui recherchent les convenances. La sottise est vicieuse au fond, en ce qu'elle présente une chose sans valeur; et elle est vicieuse quant aux circonstances, en ce qu'elle présente tout mal-à-propos.

Une *absurdité* est une pensée, ou une expression, ou une phrase qui renferme une contradiction dans les termes. Une *chimere* est une chose qui n'existe point, et que l'on doit réputer impossible : un *monstre* est une chose contre nature. Un ouvrage est absurde, lorsqu'il a pour bases, pour preuves, ou pour développements, des idées ou des raisonnements incompatibles entr'eux, et qui se détruisent l'un l'autre : un ouvrage est chimérique, lorsqu'il nous offre des projets ou des vues impraticables : un ouvrage est monstrueux, lorsque l'alliage des pensées, des détails, et des expressions y présente des oppositions frappantes, réunies à des absurdités excessives, et à des vues insensées.

2°. *Répéter, redites, rebattre, réchauffer, ressasser.*

Répéter exprime le défaut de dire de nouveau ce qui a déja été dit : *redites* exprime ce défaut, en indiquant qu'il est le fruit de la négligence, de la mal-adresse, ou de quelque autre vice ; qu'on ne peut l'excuser à aucun titre, et qu'il ne peut produire aucun bon effet : *rebattre* annonce que la répétition est portée à un excès qui fatigue sensiblement le lecteur. *Réchauffer* y ajoute cette circonstance aggravante, qu'il ne s'agit que de choses déja vieilles et présque oubliées : *ressasser* indique des répétitions mal-adroites, interminables, et fastidieuses, dont le dégout même du lecteur ne corrige point l'écrivain.

3°. *Foible, usé, trivial, rapsodies, plagiat, petit, mince, minutieux, superficiel, futile, frivole, inepte,* et *plat.*

On appelle *foible* ce qui a peu de ressort, d'énergie, ou de résistance, et qui, par conséquent, ne produit point, et ne peut produire tout l'effet que l'on croit devoir en attendre. La *foiblesse* des choses, et en particulier du Style, provient de la nature de leurs éléments, ou de leur éclat actuel, ou du trop grand usage qu'on en a déja fait, ou de la maniere de les employer.

Le Style est foible quant aux pensées, lorsqu'elles n'ont ni valeur ni énergie, ou

qu'elles ne sont pas assez parfaitement rendues : il est foible quant aux sentiments, lorsque les sentiments convenables n'y sont pas exprimés, ou ne le sont pas assez heureusement : il est foible quant à l'agrément, lorsqu'on n'y retrouve pas les ornements qu'on devoit y attendre, ou qu'on n'y en retrouve que d'usés, ou d'imparfaits : il est foible quant aux sons, lorsque les mots y ont trop peu de corps et de volume.

Ce dont on s'est déja trop servi, et qui pour cette cause a perdu presque toute sa valeur, est *usé*. Ce dont tout le monde se sert depuis plus ou moins long-temps, est *trivial*. Un mauvais ramas, soit de prose, soit de vers, une réunion de pieces qui n'ont intrinséquement aucun mérite, et qui souvent n'ont aucun but utile, et ne se lient par aucun rapport mutuel, est ce qu'on nomme *rapsodie*. Autrefois on appelloit de ce nom des morceaux, ou passages des poëmes d'Homere, que des hommes nommés *rapsodes* chantoient ou déclamoient à qui vouloit les entendre : aujourd'hui ce mot ne nous rappelle que des idées et des choses foibles, insipides, usées ou triviales, et désunies, ou même discordantes entr'elles. *Plagiat* exprime l'action ou l'ouvrage de celui qui s'empare des productions d'autrui, et se les approprie en entier ou par lambeaux, et de maniere

que

que le public n'en retire aucun avantage sensible. Le véritable plagiaire ne travaille que pour soi ; aussi ne regarde-t-on point comme tel, celui qui ne profite des ouvrages déja existants, que pour y ajouter quelque degré de perfection de plus, et porter nos connoissances plus loin, ou au moins les présenter dans un ordre plus régulier, ou sous des formes plus convenables et plus utiles.

Ce qui a peu de volume est *petit ;* ce qui a peu de profondeur est *mince :* le goût dominant des petites choses, et surtout des plus minces détails, l'importance que nous mettons à faire la recherche des uns et des autres, et l'attention scrupuleuse avec laquelle nous nous en occupons, est ce qui rend *minutieux : superficiel* tient à une cause toute contraire ; il vient du peu de soin que l'on donne à ce qu'on dit, et de la confiance ou de la légéreté avec laquelle on se contente du premier coup-d'œil, sans se donner la peine d'arrêter ses regards sur les objets, ou sans pouvoir creuser ses idées et en pénétrer les replis : en un mot, on est *superficiel* parce que l'on traite son sujet comme s'il n'avoit aucune profondeur, et qu'on n'y découvre que des pensées communes, qui se présentent d'elles-mêmes à tous les esprits.

La *futilité* joint à l'idée de petitesse

celle d'un défaut total d'importance, ou celle d'une parfaite inutilité.

La *frivolité* réunit le défaut de solidité à la légéreté. Ce qui est *frivole* est vain, léger, et superficiel : ce qui est *futile* est petit, sans intérêt, sans poids, et sans valeur.

Ce qui ne peut contribuer en rien à l'effet qu'on veut obtenir ; ce qui, par conséquent, n'a aucune des convenances nécessaires pour s'approprier au sujet que l'on traite, et au but que l'on se propose, est *inepte* : ce qui n'a qu'un goût mat et grossier est *plat* : l'*ineptie* provient du défaut de rapport entre les choses et la fin pour laquelle on les emploie ; ce qui est *inepte* n'est pas toujours *petit*, mais est toujours gauche et déplacé : la *platitude* consiste dans des sensations désagréables, mais émoussées, et réunissant le dégoût au défaut de délicatesse, d'énergie, de choix, et d'esprit ; ce qui est plat est foible, petit, futile, inepte, et quelquefois usé et trivial.

« L'ouvrage dont vous me parlez, ne » renferme que des pensées usées ou su- » perficielles, des raisons foibles et futiles, » des détails petits et minutieux : le Style » en est trivial et plat ; en un mot, rien » n'est plus mince que le fonds, et rien » n'est plus inepte que les moyens auxquels » l'auteur a eu recours ».

4°. *Bas. Ignoble.*

Ce qui est opposé à l'élévation est *bas*. Ce qui est opposé à la noblesse est *ignoble*. *Bas* se dit également des sentiments, des pensées, des actions, et des expressions : *ignoble* ne se dit que des choses ou des idées, des mots, et sur-tout des sentiments : le Style est *bas* quand on emploie des termes vulgaires, qui semblent n'appartenir qu'aux personnes mal élevées, et quand on exprime des idées triviales, ou des sentiments lâches. Si l'on rapproche ces deux termes comme synonymes, il semble qu'*ignoble* dise plus que *bas*, quoiqu'au contraire *noble* dise moins qu'*élevé*.

5°. *Ennuyer. Rebuter.*

Ces deux mots signifient également *fatiguer l'esprit* en voulant l'occuper à des choses qui ne plaisent point, et ne peuvent intéresser. Quelles que soient les raisons pour lesquelles ces choses nous déplaisent, elles produisent l'*ennui* lorsqu'on veut nous y arrêter trop long-temps ; et elles *rebutent* lorsqu'on veut nous y ramener trop souvent : nous nous ennuyons à rester où nous n'éprouvons que de la fatigue : nous nous rebutons lorsqu'il faut retourner où nous pensons ne devoir éprouver que du dégoût.

6°. *Epiloguer. Eplucher. Vétiller. Pointiller. Déchiqueter.*

Epiloguer exprime le soin minutieux et

sévere avec lequel on censure les personnes et les choses.

Eplucher marque l'affectation que l'on met à rechercher tout ce qui pourroit être considéré comme répréhensible.

Tous les deux font également entendre que le censeur ne fait grace de rien : l'un trouve à redire à tout ; l'autre examine tout dans le dessein d'y trouver à redire. Souvent on est *épilogueur* par caractere, tandis que pour l'ordinaire c'est la passion qui rend *éplucheur*. Enfin on *épilogue* quand on trouve à reprendre et qu'on s'attache aux fautes mêmes les plus légeres ; et l'on *épluche* quelquefois sans trouver de fautes réelles.

Vétiller signifie s'arrêter à toutes les petites considérations qu'un sujet peut amener, et sur-tout à celles qui ne sont d'aucune importance.

Pointiller signifie trouver par-tout des difficultés ou des embarras, et s'y arrêter même lorsqu'on peut les négliger sans risque.

Déchiqueter, c'est diviser et sous-diviser un ouvrage au point de ne plus offrir que des objets trop minces, et qui ne tiennent plus l'un à l'autre.

7°. *Paradoxes. Singularités. Originalités. Ecarts. Bizarreries. Fantasque. Baroque. Folie.*

Un *paradoxe* est une opinion contraire

à celles qui sont généralement regardées et établies comme vraies, mais qui est présentée d'une maniere assez ingénieuse, assez adroite, et assez spécieuse, pour persuader ou faire illusion, ou au moins embarrasser les esprits.

Les *singularités* et les *originalités* ont cela de commun, qu'elles désignent des choses rares, inattendues, extraordinaires, et peu raisonnables, ou peu convenables; mais les premieres sont le fruit d'une envie démesurée de se distinguer, et d'un orgueil plus hardi et plus téméraire que réfléchi; tandis qu'au contraire les *originalités*, dont l'objet est de s'écarter de toute espece de modele, dépendent sur-tout du caractere personnel. Celui qui a l'ame grande est quelquefois *original* malgré lui; mais il dédaigne toujours d'être *singulier*. C'est par habitude ou par goût, que l'auteur se livre à la sorte de licence ou de hardiesse qui décele l'*originalité*; c'est parce qu'il a un caractere neuf et qui n'est qu'à lui, qu'il dédaigne tout ce qui est imitation; au lieu que si l'homme *singulier* se fait remarquer par des traits extraordinaires, ce n'est pas pour faire bien ou pour faire mieux; c'est uniquement pour frapper, surprendre, et étonner les autres.

Les *écarts* en matiere de Style sont le plus communément des idées, ou des faits, ou des raisonnements étrangers au sujet,

ou qui n'y ont aucun rapport utile, ou bien qui sont contraires à l'ordre que l'on doit suivre. On s'écarte quand on se porte vers des objets placés hors de sa route, et qui par conséquent éloignent du but, ou même nuisent aux vues que l'on a. Ces écarts n'ont lieu que par impuissance, ou par intempérance ; c'est-à-dire, que parce qu'on n'est le maître ni de ses idées, ni de son imagination, ou qu'on n'a pas les ressources nécessaires pour saisir, ordonnancer, et lier les parties de son sujet : l'amour-propre, la vanité, et la folle confiance en soi-même, empêchent souvent aussi qu'on ne fasse les sacrifices que le goût et la raison exigent.

Quand on parle de poésie sublime et pindarique, ou même d'ouvrages importants où l'auteur a besoin de recourir à toutes les ressources de l'art, on emploie le mot *écarts* pour désigner dans le poëme ou dans le discours, un ordre singulier, mais caché, dont l'effet est de frapper les esprits par l'apparence du désordre, et de les emporter comme dans un tourbillon d'idées, que l'élan du génie et la véhémence des passions ne permettent pas de soumettre aux regles ordinaires : mais ces écarts n'ont d'irrégulier que la forme, ou plutôt que la premiere apparence : il ne faudroit plus les compter que parmi les vices les plus honteux du Style, si le désordre y étoit réel.

L'homme *bizarre* ne se borne pas, comme les précédents, à s'éloigner de la maniere ordinaire de parler et d'agir : il n'est bien lui-même que quand il devient directement contraire aux autres, et qu'il s'abandonne sans ménagement et sans adoucissement aux singularités, aux originalités, et aux écarts les plus outrés et les plus inattendus.

Le *fantasque* est celui qui n'est bizarre que par caprice, ou par fantaisie, et dès-lors par intervalles seulement.

Les bizarreries fantasques, c'est-à-dire, qui n'ont ni ordre, ni suite, ni tenue, constituent ce qu'on appelle *baroque*. L'esprit *baroque* s'écarte de la nature, des regles communes, et des principes reçus, sans aucune raison apparente, d'une maniere inattendue, et sans ménagement.

La *folie* n'est que ces mêmes travers poussés à tel excès, qu'il n'y ait plus aucune raison, même spécieuse, qui puisse les faire tolérer ou concevoir.

8°. *Mal-adresses. Gaucheries.*

Les mal-adresses ressemblent quelquefois aux bizarreries ; mais leur caractere distinctif est d'indiquer d'une part l'intention que l'on a de faire une chose, et de prendre d'autre part des moyens par lesquels on ne peut remplir cette intention, ou par lesquels on ne la remplit

qu'à demi. Les *gaucheries* sont des maladresses plus grossieres et plus faciles à éviter. Le *mal-adroit* tombe à côté du but, lorsque ce but est le plus facile à atteindre. L'homme *gauche* tombe toujours d'une maniere lourde et funeste, ou ridicule, soit qu'il atteigne le but, ou qu'il le manque. Le premier ne sait point profiter des avantages qui lui sont offerts; le second n'en profite que pour faire mal. Celui-là ne parvient point à ce qu'il y a de plus facile; celui-ci ne parvient à rien que d'une maniere contrainte et gênée.

9°. *Puérilités. Enfantillages.*

Ces deux mots expriment également des choses qui seroient déplacées chez un homme fait, et qu'on ne pourroit pardonner qu'à des enfants : il semble, selon l'étymologie, qu'*enfantin*, dise quelque chose de plus méprisable que *puéril*, puisqu'il désigne un âge moins avancé : cependant *puérilité* est plus odieux qu'*enfantillage*, peut-être parce qu'un enfant plus jeune a droit à plus d'indulgence, ou parce qu'il y a toujours dans ce qui est *enfantin*, des graces naïves et particulieres qu'on ne retrouve plus dans ce qui est *puéril*. Quoiqu'il en soit, *enfantillage* se dit sur-tout des actions, des projets que l'on fait, ou des badinages que l'on se permet, et des objets dont on s'occupe; et *puérilités*, des raisonne-

ments, des observations, des idées, des détails auxquels on s'arrête : *enfantillage* tient plus au caractere, et *puérilité* au goût ou à l'esprit.

10°. *Colifichets. Jeux de mots. Pointes.*

On appelle *colifichets* les petits ornements qui ne peuvent plaire même aux esprits superficiels qu'au premier coup-d'œil et de loin, et qui vus de plus près, sont reconnus pour n'avoir ni le mérite de la solidité, ni celui de la convenance. Les *colifichets* sont vains, inutiles, puérils, frivoles, déplacés, et peu honorables.

Les *jeux de mots* sont une espece de colifichets qui consiste à présenter en même-temps un même mot sous deux significations différentes ; ou bien, c'est une sorte d'allusion entre le mot dont on se sert, et un autre mot qui lui ressemble. Les jeux de mots sont quelquefois plaisants ; mais ce foible avantage est rare ; le plus souvent ils ne sont que froids et plats.

Les *pointes* sont ou des jeux de mots qui surprennent, ou des pensées antithétiques et épigrammatiques qui manquent de solidité ; elles ont quelquefois une finesse piquante, une subtilité qui peut amuser un instant : mais l'objet en est trop mince pour qu'elles puissent être nobles, et trop

futile pour mériter quelqu'estime ; outre qu'elles sont en général trop peu naturelles pour plaire aux bons esprits.

11°. *Enigmes. Logogriphes.*

Dans ces deux sortes d'ouvrages, on joint par un long et pénible travail qui ne donne aucun fruit, l'entortillage d'un mystere recherché, à l'emploi le plus abusif de l'esprit.

L'*énigme*, pour désigner son objet, en rassemble plus ou moins de qualités connues et caractéristiques, dont il forme un tout allégorique qu'il faut deviner. L'objet apparent de l'allégorie ne doit point avoir de nom ; il ne doit pas même pouvoir exister. L'objet réel que l'auteur a en vue, et dont il donne à deviner le nom, doit être caché avec soin, de maniere cependant que l'allégorie soit assez juste pour en être le portrait, et assez précise pour ne pas convenir à d'autres : il faut encore que les qualités de l'objet, qui réunies et bien expliquées doivent former un tout, soient présentées comme contraires les unes aux autres, ou entiérement disparates.

Le *logogriphe* désigne son objet, dont le nom est également caché, en décomposant ce nom, et en tirant des lettres qui le forment, divers autres noms qui deviennent chacun le sujet d'une énigme courte et particuliere. Il y a donc dans le *logogriphe* autant d'*énigmes* plus ou

moins imparfaites, que l'on a trouvé de noms divers dans la décomposition du nom de l'objet principal. Toutes ces énigmes doivent conduire à la découverte successive des noms qu'elles cachent : premiere opération, à la suite de laquelle il faut, en rapprochant les lettres de tous ces noms, parvenir au nom qui les renferme toutes, et qui est le véritable objet du *logogriphe*.

Tant de contention d'esprit, pour remplacer un nom que l'on sait et que l'on ne veut pas dire, n'est-elle pas le comble de l'absurdité ? Si la vanité peut se repaître des succès qu'on y obtient, n'est-ce pas la preuve la plus frappante de la sottise de l'esprit humain ? Si l'on prétend que les hommes retirent quelqu'avantage d'un semblable exercice, ne suffit-il pas pour détruire cette opinion, de jetter les yeux sur la plupart de ceux qui ont passé leur vie à deviner des logogriphes et des énigmes, et qui sont devenus dans cette carriere des athletes redoutables et célebres ? Les amateurs de ce genre d'escrime ne finissent-ils pas en général, par ne plus être propres à aucun autre travail de l'esprit, tant l'habitude a d'empire sur nous ? L'exercice qui n'a point une utilité réelle et directe pour but, ne peut être honorable ; et s'il devient habituel et en quelque sorte exclusif, il ne développe point

nos facultés ; il les restreint au contraire ; il les dénature ; il rapetisse l'esprit en le concentrant dans un cercle de choses ridicules et frivoles. On n'acquiert pas plus la pénétration de l'esprit en devinant des énigmes, qu'on ne devient habile général en jouant aux échecs.

12°. *Bagatelles. Balivernes. Sornettes. Fadaises. Miévreries. Quolibets. Pagnoteries. Calembours. Charades. Rebus. Coqs-à-l'âne. Pasquinades. Arlequinades. Capucinades.*

Une *bagatelle* est une chose qui n'a ni valeur en elle-même, ni importance quant au but. Quelquefois on emploie ce mot pour désigner des pensées polissonnes.

Une *baliverne* est plus qu'indifférente et inutile ; elle est frivole, méprisable, et indigne d'occuper la pensée d'un homme sensé, grave, et réfléchi ; elle tient souvent à ce qu'on a si mal-à-propos la bonté d'appeller *galanterie*.

Les *sornettes* sont des balivernes qui ne semblent destinées qu'à l'amusement de ceux à qui on les fait entendre, mais qui sont trop frivoles et trop déplacées, pour pouvoir amuser les bons esprits. Les *sornettes* sont sur-tout des balivernes prétendues galantes, que l'on ne débite que comme plaisanteries.

Une *fadaise* est une baliverne fade,

insipide, et qui n'est propre qu'à dégoûter ceux qui l'entendent.

Une *miévrerie* est une fadaise qui tient de la pétulance, de la gaucherie, de l'ineptie, et de la foiblesse de l'enfance : rien n'est plus propre à soulever le cœur que la miévrerie dans une personne d'un âge mûr : cependant les petites-maîtresses n'en sont pas toujours exemptes ; et quelquefois on rencontre des petits-maîtres qui à cet égard, valent les petites-maîtresses les plus ridicules.

Les *quolibets* sont de mauvaises plaisanteries, de prétendus bons mots, sans délicatesse et sans sel, dont les hommes les plus ignorants et les plus bornés, s'emparent pour les reproduire à tous propos, et auxquels ils ajoutent le vice de la trivialité, en croyant y trouver la plus fine fleur de l'esprit.

Les *pagnoteries* sont des actions lâches : mais on se sert abusivement de ce mot dans quelques pays étrangers, pour désigner des quolibets grossiers, et ordinairement malhonnêtes.

Les *calembours* sont des jeux de mots, qui consistent à former, par la rencontre inattendue des mots simples dont on se sert, des expressions composées, très-étrangeres aux choses dont on s'ocupe, et par conséquent propres à surprendre ; quoique dans d'autres occasions, elles

soient usitées et reçues dans la langue.

Les *charades* sont des sortes de logogriphes, où sans aucune transposition de lettres, on décompose le mot à deviner, en d'autres mots qui en sont les parties, et qu'on ne désigne que par l'indication vague de ce qu'ils signifient. Les *charades* sont le contraire des calembours.

Les *rebus* sont des énigmes figurées, qui ont pour objet, non les mots, mais les pensées et les choses; et qui ont pour moyens, l'emploi abusif des mots écrits, ou de diverses figures particulieres, et l'emplacement respectif des uns et des autres.

Les *coqs-à-l'âne* sont des jeux de mots qui consistent, sur-tout, à faire des réponses qui deviennent burlesques par le peu de rapport qu'elles ont avec le sujet du discours. Le *coq-à-l'âne* suppose que celui qui le fait n'a pas entendu, ou n'a pas compris la question à laquelle il répond; et qu'il y substitue une autre question analogue quant aux termes, et très-différente quant au sens : il suppose de plus que la demande et la réponse forment un contraste plaisant et d'idées et de ton, ou d'intérêt et d'à-propos.

Les *pasquinades* sont des railleries satyriques et burlesques, qui tendent à jetter du ridicule sur ceux qu'on attaque : les *pasquinades* n'admettent pour l'ordinaire

aucune sorte de ménagement ; souvent on y emploie le persifflage.

Les *arlequinades* sont des réponses absurdes, de mauvaises plaisanteries, des faux-fuyants mal-adroits, qui désignent en même-temps une extrême gaucherie, une ignorance totale, et une simplicité puérile dans l'esprit et dans le caractere.

Les *capucinades* sont des choses triviales et peu spirituelles, que l'on nous donne sérieusement pour des choses importantes, ou ingénieuses, et dignes d'attention.

11°. Ne rien dire qui puisse faire mal penser de ses mœurs...

Cette loi est d'autant plus importante, qu'aucun ouvrage ne peut déposer contre les mœurs de celui qui en est l'auteur, sans risquer de nuire plus ou moins essentiellement aux mœurs de ceux qui le lisent : aussi est-il rare que la société pardonne cette sorte de délit : combien d'écrivains ont tous les jours à se repentir de s'en être rendus coupables ! Le mépris, une sorte d'horreur, une honte ineffaçable ne couvrent-ils pas également, en pareil cas, et le livre et l'écrivain ?

Cette sévérité de l'opinion publique est au surplus, aussi juste que nécessaire à maintenir : on peut avoir pitié de celui dont les ouvrages déposent contre son esprit, ou ses connoissances, ou ses talents; il est plus malheureux que cou-

pable ; il cause plus d'ennui qu'il ne fait de mal : mais celui qui brave les principes des mœurs, et blesse les regles de l'honnêteté sociale, est un corrupteur public, qui empoisonne la principale source du bonheur commun ; il attaque ce que les nations ont de plus précieux et de plus sacré : n'est-il pas juste de lui faire réparer en quelque sorte le mal qu'il a fait ou voulu faire ? N'est-il pas à propos qu'il soit flétri dans l'opinion publique, afin que son exemple réprime ceux qui seroient tentés de l'imiter ?

Un auteur est un homme qui se montre au public, et qui cherche à en attirer les regards, dans le desir ou l'espoir d'en obtenir les suffrages. Son premier devoir est sans doute de ne point manquer aux égards qu'il doit à ceux devant qui il paroît ; et c'est l'attention à remplir ce devoir, qui constitue la *décence*. Il faut, en second lieu, qu'il paroisse favorablement disposé envers tout le monde ; et c'est en quoi consiste l'*honnêteté*. Il faut, en troisieme lieu, que l'on apperçoive en lui le besoin, le dessein, et l'habitude de se rendre agréable et utile. Enfin il doit montrer autant de respect et même plus encore, s'il est possible, pour cette partie des mœurs nationales, qui concerne la pudeur, que pour les autres branches dont on vient de parler.

Il se trouvera sans doute des personnes qui

qui en rejettant avec nous les ouvrages contraires à ces quatre premiers devoirs de l'écrivain, voudront néanmoins sauver de la proscription, le genre de polissonnerie modérée où l'on apperçoit plus de gaieté que de licence, et plus d'esprit que de passion; c'est-à-dire, 1°. ces ouvrages où l'on ne nous présente des idées trop libres que sous un point de vue en quelque sorte éloigné de nous, ou ménagé avec adresse, et propre à récréer l'esprit sans faire impression sur le cœur.

2°. Ces ouvrages où brillent sur-tout le talent et le génie, et où l'on retrouve sous un ton libertin, mais vif et léger, tout ce que la diction a de plus pur et de plus parfait, et la pensée de plus piquant et de plus fin.

3°. Ces ouvrages tendres qui ne nous offrent l'amour que sous des dehors honnêtes, et ces ouvrages galants dans lesquels cette même passion ne sert qu'à répandre un intérêt particulier sur les peintures que l'on veut tracer, et le charme de la délicatesse sur les pensées et les sentiments que l'on veut exprimer.

4°. Enfin tous les ouvrages qui portent à quelqu'égard que ce soit, l'empreinte du génie, et peuvent servir de modeles au talent.

Nous nous garderons bien de comprendre indistinctement tous ces ouvrages

parmi ceux que les mœurs doivent interdire ; mais nous observerons, et sans doute tous les bons citoyens diront avec nous, qu'il ne peut être permis de faire de ces sortes de livres, qu'autant qu'en général il n'en résultera que des dangers foibles, incertains, et éloignés ; et que de plus le mérite du Style, de la forme, et des détails, sera plus réel et plus sensible ; qu'il faut que le sujet soit libre plutôt que libertin ; que le ton soit gai plutôt que polisson ; que tout l'ouvrage soit parsemé de traits favorables aux mœurs ; que les objets licencieux soient couverts d'une gaze suffisante ; que la perfection des talents emporte toute l'attention de l'esprit, et efface en quelque sorte l'impression fâcheuse que le fond de l'ouvrage pourroit faire d'ailleurs ; que le résultat enfin soit utile, et que l'on s'apperçoive que l'auteur n'a eu que des motifs honnêtes.

1°. *Décent. Honnête. Poli. Modeste. Pudique. Retenu. Réservé. Timide. Humble.*

La *décence*, ainsi que nous l'avons déja dit, consiste à ne point sortir des égards que l'on doit avoir, soit pour les mœurs, soit pour les personnes. La *décence* envers les personnes est sur-tout recommandable dans le genre épistolaire et dans le genre oratoire. La *décence*,

quant aux mœurs, est principalement nécessaire, lorsqu'il s'agit de nous instruire sur les branches de la physique ou de la morale qui ont rapport à des choses regardées comme indécentes, ou honteuses.

L'*honnêteté* consiste à réunir à la décence, l'observation des bienséances établies, l'art des prévenances, et l'habitude de ce qu'on appelle *usage du monde*.

La *politesse* consiste à se comporter envers les autres de maniere à leur montrer toujours autant d'attentions, d'honnêtetés, et d'égards, que les circonstances l'exigent ou le permettent. La *politesse* tient plus aux formes ou démonstrations extérieures; et l'*honnêteté* aux dispositions de l'ame et au caractere personnel : cependant on emploie souvent l'un de ces mots pour l'autre. Remarquons ici que l'on se sert du mot *polir*, pour dire rendre ses ouvrages plus précieux et plus agréables dans tous les détails, et sous tous les rapports qui tiennent à l'exécution; et leur donner par ses soins toute la perfection que le bon goût peut y faire desirer, et que les talents les plus exercés et les plus délicats peuvent y répandre. Selon cette acception, le *Style poli* appartient; ainsi que nous le verrons ensuite, à l'article où l'on examine les qualités qui tiennent à l'*élégance*, ou aux agréments du Style.

L'homme *modeste* ne présume point de

soi, et même ne se prévaut point de ses propres avantages : il est toujours disposé à penser favorablement de tout le monde ; et s'il a quelque mérite qui l'éleve au-dessus des autres, on voit qu'il l'ignore, ou qu'il l'oublie ; il se méfie de ses forces, et renonce de lui-même à tout ce dont on pourroit lui demander le sacrifice : il ne craint que de ne pas assez témoigner aux autres, combien il a de considération pour eux.

On se sert aussi de ce mot pour désigner l'attention que l'on a d'écarter de soi, tout ce qui pourroit alarmer ou inquiéter la pudeur.

On appelle *pudique* celui qui porte à un haut degré la décence, l'honnêteté, et la modestie en tout ce qui a rapport à la passion de l'amour, ou à la galanterie. La simple apparence suffit pour faire fuir l'homme *pudique*, ou pour le rendre sourd et muet. La pudeur embrasse nécessairement la *retenue* et la *réserve* dont on va parler. Lorsque la disposition naturelle ou réfléchie qui caractérise l'homme *modeste*, va jusqu'à nous arrêter habituellement en deçà du terme où nous pourrions aller, soit dans le développement de nos pensées, soit dans l'expression de nos sentiments, nous sommes *retenus*.

La *retenue* consiste non-seulement à nous resserrer dans les limites rigoureuses

de ce qui est prescrit, ou permis, ou convenable ; mais encore à resserrer ces limites elles-mêmes, lorsque nous le croyons nécessaire pour ne pas nous compromettre, et pour ne donner lieu à aucun sujet de plainte. Pour pouvoir être retenu, il faut pouvoir commander à ses passions, à son imagination, et même à son zele et à son génie. Voilà pourquoi on confond souvent l'homme retenu avec l'homme prudent, ou modéré. Si la *retenue* est assez grande pour ne pas nous permettre de dire ce que nous pensons, nous devenons *réservés*. La *réserve* n'est donc qu'un des effets ou des degrés de la *retenue*. Si la réserve, la retenue, et la modestie tiennent à un principe de foiblesse et de crainte ; qui s'y manifeste par quelque sorte d'embarras, on est *timide*.

Si elles tiennent à une excessive méfiance de soi-même, et à une trop haute idée du mérite des autres, on est *humble*. L'homme *timide* se déconcerte, et l'homme *humble* se cache, ou s'immole.

2°. *Doux. Indulgent. Bon. Complaisant. Prévenant.*

L'homme qui par caractere, joint la modération à la politesse, est *doux*. Il est naturel que cet homme ne se livre qu'à des sentiments tendres et touchants, qu'il cherche à rendre agréables par la forme sous laquelle il les présente, sur-tout en

leur donnant l'empreinte d'une bienveillance habituelle ; ce qui fait que la *douceur* tient aux mœurs, et même aux talents et au goût, aussi-bien qu'au caractere. On voit de plus qu'il doit naturellement arriver que cet homme s'applique à n'offrir que des sons qui flattent l'oreille, et dont la rencontre n'exige, ne suppose, et ne rappelle aucun effort : tout ce qui se trouve lié à des idées de force, de peine, d'énergie, ou de passion vive, est incompatible avec la *douceur* qui, dans son acception la plus étendue, doit également influer sur tous les éléments du Style, et se faire remarquer dans la nature et l'espece des pensées que l'on exprime, dans la nature et l'espece des affections auxquelles on se livre, et dans la nature et l'espece des sons que l'on fait entendre.

L'homme *indulgent* pardonne et accorde aux autres, plus qu'il ne se pardonneroit ou ne s'accorderoit à lui-même. C'est par l'*indulgence* que la *douceur* se manifeste le mieux.

L'homme *bon* aime et cherche à faire et à dire ce qui est utile et agréable aux autres : c'est un penchant naturel qui réunit en lui l'indulgence et la douceur au plaisir d'obliger.

L'homme *complaisant* se fait un plaisir de se prêter aux vœux des autres, même lorsqu'il doit lui en coûter quelque sacrifice.

L'homme *prévenant* va au-devant de ces mêmes vœux, et y satisfait dès qu'il peut les deviner.

3°. *Pardonner. Excuser. Justifier. Louer. Applaudir. Flatter.*

Celui-là *pardonne* qui ne conserve aucun ressentiment de l'injure dont il a lieu de se venger, ou qui ne veut infliger aucune peine pour la faute qu'il a lieu de punir : celui-là *pardonne* pour qui cette injure, ou cette faute est comme si elle n'avoit pas existé.

Celui-là *excuse* qui recherche et fait valoir les considérations propres à diminuer le tort de celui qui a fait une faute, et à persuader qu'on doit la pardonner.

Celui-là *justifie* qui prouve, ou cherche à prouver que l'action dont il s'agit, n'est pas une faute, ou que celui qui en est accusé, a pu ou dû la faire.

Celui-là *loue* qui présente une chose ou une personne comme digne d'estime et de considération, à raison du mérite qu'il paroît y appercevoir, et qu'il relève.

Celui-là *applaudit* qui témoigne ressentir une satisfaction particuliere de la chose dont on parle, soit qu'elle lui paroisse utile, ou digne d'admiration.

Celui-là *flatte* qui dans le dessein de plaire, exagere ou prodigue les louanges.

4°. *Adoucir. Voiler. Gazer. Déguiser.*

Adoucir, c'est affoiblir dans un objet

les traits fortement prononcés et propres à scandaliser ou à déplaire, soit qu'on ne les montre que rapidement et de loin, ou avec des ménagements particuliers; soit qu'on modere les passions qui peuvent y appartenir, ou qu'on en ralentisse le mouvement; soit qu'on ait l'art d'y entre-mêler des choses diverses ou contraires; soit qu'on y attache le sceau de la naïveté et de la bonhommie; soit qu'on présente les choses sous des tours nobles, et qu'on les couvre d'expressions honnêtes et philosophiques.

Voiler un objet, c'est le couvrir de maniere à n'en laisser voir que les formes que l'on veut montrer; ou de maniere qu'on ne puisse que le deviner.

Gazer, c'est voiler légérement; ce n'est point cacher l'objet; c'est le montrer sous un transparent : on en voit tous les traits; mais ils sont obscurcis : ils ne sont point à une trop grande distance de nous; mais il faut vaincre un obstacle pour y atteindre.

Déguiser, c'est changer les formes sensibles des objets, de maniere qu'on puisse à peine les deviner : il n'y a ici ni adoucissement, ni voile, ni gaze; il y a transformation extérieure et apparente, altération, exténuation, et changement de traits : on ne couvre point les traits; on en montre d'autres, de maniere à tromper,

séduire, ou surprendre ceux à qui l'on parle, ou pour ménager leur délicatesse.

On *gaze* pour plaire et attirer; on *voile* pour ne pas effaroucher la vertu, ou ne pas brusquer les esprits; on *adoucit* pour ne pas blesser l'amour-propre, les préjugés, ou les intérêts des autres.

5°. *Suffisance. Hauteur. Morgue. Jactance. Fanfaronnades.*

Celui qui annonce plus de moyens et plus de capacité qu'il n'en a; celui qui en conséquence se promet plus de succès qu'il n'en peut ou n'en doit avoir, est *suffisant.*

Celui qui s'éleve au-dessus de sa propre sphere pour se placer au-dessus des autres, et qui regle son ton et son Style d'après un excès odieux et injuste d'amour-propre, ou d'orgueil, est un homme *haut.* La hauteur jointe à la fierté, et se manifestant par des prétentions soutenues avec roideur, caractérise la *morgue.*

Si l'homme suffisant s'abandonne au délire de la vanité, jusqu'à publier d'avance les succès qu'il se promet, il tombe dans la *jactance.*

Si la jactance se porte à un tel excès d'exagération, qu'elle en devienne évidemment absurde et ridicule, elle prend le nom de *fanfaronnade.*

Peut-être est-il quelquefois à propos, non-seulement de montrer une confiance

pleine de sécurité et d'audace, mais de se permettre même le ton de la fierté et de la morgue, de hautes prétentions, et une sorte de jactance : mais outre que les circonstances qui peuvent justifier ces hardiesses, sont très-rares, il faût bien de l'adresse pour ne pas se perdre en recourant à de semblables moyens. Combien de poëtes lyriques et d'orateurs se sont brisés contre cet écueil ! Ils imaginoient être grands et sublimes : ils n'étoient que petits, révoltants, ou pitoyables.

6°. *Impoli. Dur. Rude. Aspérité. Cruement. Grossiérement. Humeur. Impatient. Brusque. Bourru. Brutal. Mécontent. Colere. Furieux. Grondeur. Querelleur. Hargneux.*

Impoli n'a pas seulement l'acception d'un mot purement négatif : en déclarant que l'on n'a pas les formes usuelles dont l'objet est de plaire aux autres, ce mot annonce de plus que l'on a les défauts qui y sont contraires ; l'homme *impoli* déplaît parce qu'il a formellement et plus ou moins les défauts qui suivent.

Le premier est de parler durement ; or on parle durement lorsqu'étant exposé à blesser l'amour-propre des autres, on ne le ménage en aucune maniere : nous verrons ailleurs que le Style est susceptible d'une autre sorte de *dureté* qui ne concerne que la partie euphonique de la langue.

Le second est de parler *cruement*, comme lorsqu'on dit des choses dures, ou peu décentes sans précaution, sans adoucissement, et sans détour : le troisieme est de parler avec *aspérité*, comme lorsqu'en disant cruement des choses dures, on y joint l'ardeur de la passion : un corps *âpre* est non-seulement dur, il est de plus aigu et raboteux : le quatrieme est de parler avec *rudesse*, comme lorsqu'on est tout-à-la-fois *dur*, *âpre*, et *grossier*; et le cinquieme est de parler *grossiérement*, comme lorsqu'on choisit de préférence des tours brusques et des mots propres à offenser. La *grossiéreté* est sur-tout dans les termes et les tours; la *crudité* et *l'aspérité* dans les tours et le ton; la *rudesse* dans les uns et les autres; et la dureté dans les pensées ou les choses : nous prévenons que la partie euphonique du Style nous ramenera à l'*aspérité* et à la *rudesse*, aussi-bien qu'à la *dureté*.

L'*humeur* est un effet du caractere ou de quelque maladie : elle tient à celui qui en est dominé, et produit les caprices, les fantaisies, et toutes les irrégularités de conduite, qui nous rendent difficiles à vivre, incommodes aux autres, durs et désobligeants, même contre notre propre volonté, et contre nos déterminations les plus sinceres et les plus réfléchies.

L'*impatience* s'irrite des moindres len-

teurs, obstacles, ou contradictions : la *brusquerie* est rude, vive, et inattendue : l'homme *bourru* est dur, bizarre, et fantasque : le *brutal* est brusque, âpre, et grossier à l'excès.

On est *mécontent* quand on ressent un déplaisir qu'on espéroit ne pas éprouver, ou dont rien ne dédommage : on est *colere* quand on s'irrite violemment de tout : on est *furieux* quand on se porte à tous les excès de la colere et de la vengeance : on est *grondeur* quand on fait aux autres des reproches qu'ils méritent peu, ou sur lesquels on insiste trop : on est *querelleur* quand on conteste hors de propos, et avec aigreur et animosité : on est *hargneux* quand on cherche à faire naître les occasions de quereller, ou qu'on les ramene trop souvent.

7°. *Jalousie. Envie. Ressentiment. Rancune. Haine. Vengeance. Mépris. Dédain. Fier. Hautain. Insolent. Insultant. Offensant. Mal-faisant. Malignité. Méchanceté.*

La *jalousie* et l'*envie* proviennent également d'une ame foible, dominée par un grand amour-propre.

L'*envieux* et le *jaloux* sont tous deux injustes ; d'ailleurs ils calculent mal leurs véritables intérêts tous deux ; mais il y a cette différence de l'un à l'autre, que l'*envieux* est chagrin du bien qui arrive à tout le monde indistinctement, et que le *jaloux* ne l'est

que du bien qui arrive à quelques personnes seulement ; encore se borne-t-il à certains objets particuliers, ou même à un seul. Aussi ne jalouse-t-il pas toujours : l'expérience même prouve qu'il peut se corriger ; au lieu que l'*envieux* envie tout ce qu'il n'a pas ; et que s'il peut cacher au fond de son ame, ce ver qui le ronge, ou du moins en dissimuler les morsures, il ne paroît pas qu'il parvienne jamais à l'étouffer. C'est que l'*envie* est une disposition habituelle, produite par une très-grande foiblesse ; et que la *jalousie* résulte de quelque passion, et suppose par conséquent un peu plus de force : aussi voit-on que l'*envieux* se cache, et médite ses coups dans le silence, tandis que le *jaloux* frappe plus à découvert.

Le *ressentiment*, ou le souvenir que l'on garde d'une offense, ou d'un tort qu'on nous a fait, peut s'affoiblir, ou se vaincre ; mais il se manifeste au moins quelque temps par des propos peu honnêtes, par des procédés désobligeants, ou par des reproches et des injures.

La *haine*, ce sentiment qui nous porte à desirer du mal aux autres, et à nous réjouir de celui qui leur arrive, ou du moins à nous abstenir de leur vouloir ou faire du bien, a, tantôt les symptômes de l'envie, et tantôt ceux de la jalousie, souvent ceux de la *rancune*, et quelquefois

ceux d'une disposition habituelle, ou irréfléchie et involontaire, selon que l'on est naturellement *haineux ;* ou que l'on ne *hait* que par accident.

La *vengeance* consiste dans les actions par où l'on cherche à punir les autres du mal que l'on a souffert, ou dont on a été menacé, et dont on se persuade qu'ils sont la cause.

La *rancune* est un ressentiment prolongé, ou une haine invétérée, qui subsiste encore après qu'on s'est vengé, ou que l'on a paru se réconcilier.

Le *mépris* est l'opinion que nous nous formons des autres, lorsque nous les jugeons indignes de notre estime, de notre considération, et de nos égards.

Le *dédain* est un mépris plus grand, manifesté avec moins de réserve, et de maniere à montrer que loin de les craindre, on insulte à leur foiblesse.

La *fierté* est un sentiment de dédain, qui provient de l'orgueil de l'homme fier, bien plus que du mépris que les autres peuvent mériter : la haute idée que l'homme *fier* a de lui-même, le rend difficile, exigeant, et ingrat : l'homme *hautain* n'en differe qu'en ce qu'il est plus petit, plus inquiet, et plus vain. Le premier ne veut pas s'abaisser ; le second n'est occupé que du soin de s'élever au-dessus des autres. L'*insolent* réunit la *hauteur* ou la *fierté*

à l'impolitesse ou à la grossiéreté : s'il se permet l'injure, il *insulte ;* s'il blesse l'honneur, il *offense.*

L'homme qui aime à nuire, et qui paroît s'en occuper avec une sorte de satisfaction, est *mal-faisant.* Si l'inclination à faire du mal aux autres, se manifeste de sang-froid, et avec une sorte de finesse et d'esprit, l'on est *malin* : si cette inclination porte le mal aussi loin qu'on le peut ; si elle se fait avec une sorte de raffinement, et même sans autre intérêt ou motif que le plaisir de mal faire, on est *méchant* : souvent on est *malin* par vivacité et légéreté d'esprit, ou étourderie, sans y être porté par aucun vice de cœur ; au lieu que l'on n'est point *méchant* sans être foncièrement vicieux.

8°. *Plaisanter. Railler. Se moquer. Piquer. Mordre. Caustique. Ironie. Persiffler. Goguenard.*

On *plaisante*, lorsqu'on insiste sur le dessein de faire rire aux dépens d'une personne, et qu'on se permet de la ridiculiser. La *plaisanterie* néanmoins a ses bornes : elle cesse d'être elle-même, et tombe dans les vices plus graves dont il nous reste à parler, lorsqu'on va jusqu'à se livrer à une gaieté qui manque de finesse, de légéreté, et d'une sage modération : elle caractérise alors le *mauvais plaisant.* Au reste, on peut

se *plaisanter* aussi-bien que *plaisanter* les autres : le *badin* ne veut qu'être gai ; l'homme *plaisant* est toujours gai à ses propres dépens, ou aux dépens d'autrui.

Railler quelqu'un, c'est chercher à faire rire à ses dépens, sans considérer s'il s'en offense ou non, et même quelquefois avec le dessein de l'offenser. En général, le *railleur* est peu délicat ; et s'il met de la finesse dans ses *railleries*, ce n'est guéres que pour les rendre plus piquantes, ou par amour-propre. On ne doit donc pas être surpris de ce que le métier de *railleur* est constamment regardé comme un mauvais métier.

Celui-là *se moque* des autres qui en les raillant, témoigne en faire peu de cas, et joint le ton et le langage du mépris à celui de la raillerie. Celui-là est *piquant* qui entre-mêle la raillerie de traits ingénieux ou inattendus, qui sont malins ou très-mortifiants. Dans un sens plus général, on appelle *piquant* le Style qui se fait distinguer par des traits ingénieux, ou autres ornements qui causent une surprise toujours nouvelle et agréable à ceux qui n'y sont pas personnellement intéressés. Celui-là est *mordant*, qui de dessein prémédité, lance les traits de la raillerie avec encore plus de force. Celui-là est *caustique* chez qui le talent de la malignité est une qualité

particuliere

particuliere de l'esprit, et qui répand dans ses discours et dans ses railleries, un sel pénétrant et corrosif : l'homme *caustique* est naturellement piquant et mordant au plus haut degré. La causticité est acérée ; elle réunit le raffinement à la force.

On *persiffle* quand on se moque d'un autre, ou qu'on le tourne en ridicule, en faisant semblant de ne point le railler, ou même de le louer. Le *persifflage* indique et provoque le mépris pour celui qui en est l'objet, attendu qu'il présente cet homme sous la forme d'une dupe.

L'*ironie*, qui consiste à dire le contraire de ce qu'on pense, afin de railler plus finement ou plus adroitement les autres, est l'arme favorite de celui qui persiffle.

On appelle *goguenard* celui qui par une habitude peu honorable, réunit le ton d'un mauvais plaisant à la forme gauchement empruntée du persiffleur, et au défaut de délicatesse ordinaire à l'homme mordant.

9°. *Injure. Personnalités. Sarcasmes. Brocards. Diatribes. Outrages. Bravades. Narguer.*

L'*injure* est un reproche grave, ou un propos offensant, que ne mérite point celui à qui on l'adresse, ou qu'on n'a point le droit de lui adresser, au moins de la maniere qu'on l'énonce.

Les *personnalités* sont des injures, ou

des insultes directes, pour lesquelles on ne daigne prendre aucun détour.

Le *sarcasme* est une injure inattendue, piquante, et cruelle.

Le *brocard* est un sarcasme présenté sous une forme plaisante. La *personnalité* suppose un dessein prémédité : le *brocard* est lancé rapidement et en passant : le *sarcasme* est plus appesanti. Ces deux derniers défauts sont plus susceptibles d'art et d'adresse.

Un *outrage* est une injure sanglante, une de ces injures qu'on n'oublie jamais. L'*outrage* attaque essentiellement l'honneur, et annonce le dessein de l'attaquer sans ménagement.

La *diatribe* dans le sens que l'on donne aujourd'hui à ce mot, est un déchaînement de reproches, d'injures, de sarcasmes, et d'outrages : c'est une sorte de libelle. Ce n'étoit dans l'ancienne littérature qu'une dissertation sérieuse et raisonnée.

La *bravade* est une insulte, une suite de personnalités ou d'outrages, que le défi et le mépris accompagnent.

Narguer, c'est faire une bravade où l'on redouble le défi, en insultant à la foiblesse, ou à l'impuissance de celui que l'on attaque.

10°. *Censure. Critique. Reproches. Réprimandes, Blâme. Acreté, Aigreur. Fiel, Amertume. Satyre. Libelle.*

Censurer, c'est noter, relever, et prouver les défauts d'un ouvrage, ou les fautes de conduite de quelqu'un, en rapprochant ces défauts et ces fautes des regles dont il n'est point permis de s'écarter.

Critiquer, c'est examiner avec soin et en détail, tout ce qui peut être répréhensible, et s'en établir juge sévere ou malin. La *censure* est toujours grave; la *critique* emploie souvent les armes de la plaisanterie, du persifflage, et du ridicule: c'est que celle-là ne veut qu'instruire et corriger, et que celle-ci ne cherche qu'à reprendre et punir.

Reprocher, c'est rappeller à quelqu'un des choses qu'il a dites, faites, ou omises mal-à-propos, et que l'on regarde comme autant de fautes, dont on veut lui faire honte.

Réprimander, c'est faire des *reproches* avec autorité, et y joindre la leçon, le précepte, ou la menace.

Le *blâme*, marque mésestime; c'est une condamnation formelle, qui rabaisse dans l'opinion, celui sur qui elle tombe: tel est au moins le but où veut atteindre celui qui *blâme*.

L'*âcreté* differe de la *causticité* en ce que celle-ci est brûlante et corrosive, et que celle-là est piquante et déchirante; c'est l'indignation qui jette dans la censure, dans la critique, dans les repro-

ches et les réprimandes, les traits mordants et pleins de force, qui font l'âcrimonie dans l'auteur, et l'*âcreté* dans le Style.

L'*aigreur* est dans les mêmes circonstances une sorte d'exagération, dont la cause est une passion vive, et dont l'effet est d'offenser plus sensiblement : c'est l'humeur, ou la colere qui rend *aigre*.

L'*amertume* est l'expression d'un chagrin profond, causé par les fautes dont on parle, et accompagné d'un vif sentiment de regret ou de haine, ou d'un desir de vengeance.

Le *fiel* consiste dans l'expression très-animée des mêmes sentiments : il suppose et manifeste une irritation, une vivacité, une aigreur à laquelle celui qui s'y livre ne peut résister.

La *satyre* est l'énumération et le développement, ou l'exposition maligne, critique, ou amere de tous les torts que l'on veut reprocher aux autres. Le Style en est pour l'ordinaire familier, naïf, clair, ingénieux, plein d'allusions, malin, et cependant susceptible de véhémence et de dignité : les *satyres* sont générales ou personnelles : les unes et les autres ont pour but de corriger ou de punir par le ridicule, par l'humiliation, ou par le déshonneur, les vices et les sottises de ceux qu'on attaque.

Le *libelle* est un écrit où l'on accumule des reproches graves et injurieux contre quelqu'un. Le libelle n'attaque qu'une seule personne, qu'une seule famille, ou qu'une seule classe de citoyens ; mais il les attaque toujours d'une maniere outrageante : souvent on y joint la calomnie à la médisance ; et jamais la plume n'y est conduite que par la passion, la vengeance, la haine, ou la méchanceté : aussi le mot seul de *libelle* suffit-il pour flétrir celui qui en est l'auteur, auquel on pardonne d'autant moins, que l'on plaint davantage ceux qui en sont les victimes.

Si les livres où l'on s'abandonne aux vices que nous venons de parcourir, ne produisoient d'autre effet que de déshonorer leurs auteurs, ce ne seroit pas un grand mal ; mais par malheur ils diffament aussi ceux qui y sont attaqués : la malignité du lecteur se nourrit du venin que l'auteur distille, et le répand ensuite également sur celui qui le lui a fourni, et sur celui contre qui ce venin étoit d'abord dirigé. Nous rangerons donc parmi les choses les plus condamnables, tout ce qui marque du mépris pour les lecteurs, de la haine et de la rancune, un caractere bourru ou désobligeant, des traits satyriques pleins d'âcreté, des critiques mordantes, des reproches accompagnés d'aigreur, la manie d'épiloguer, des

palinodies supposées et humiliantes, et tout autre artifice semblable qu'un honnête homme ne voit jamais employer qu'avec regret.

Il est cependant juste d'admettre ici quelques exceptions que l'honnêteté permet, ou même exige; soit que l'on ait à venger ou à sauver son honneur, la patrie, ou son ami; soit que l'on ait à faire triompher la vérité, le goût, ou la vertu : la critique est encore utile et louable, lorsqu'elle est générale et favorable aux bonnes mœurs; ou lorsque ne s'attachant qu'aux ouvrages de l'esprit, elle n'a pour objet que de maintenir les vrais principes des sciences et des arts. Nous conviendrons encore qu'il y auroit un rigorisme outré à ranger parmi les crimes publics, les plaisanteries fines et modérées, les ironies légeres et délicates, le ton goguenard lorsqu'il est plus gai que mordant, le goût de la raillerie quand il ne va pas jusqu'à l'offense : mais il est une vérité qu'aucun sophisme n'empêchera jamais de sentir vivement; c'est qu'on ne doit point pardonner à celui qui manque essentiellement à ce que les hommes se doivent les uns aux autres; qu'ils se doivent beaucoup; qu'ils se doivent toujours plus à proportion des services qu'ils ont reçus, de ceux qu'ils peuvent encore recevoir, et même de ceux qu'on est disposé à leur rendre. Or il arrive rarement que nous

puissions nous acquitter envers ceux qui nous ont obligés ; et en ce cas, c'est à la société entiere que ceux-ci déleguent les droits qu'ils ont sur nous : l'ordre social fait que l'on reçoit des uns, ce que l'on doit rendre aux autres ; et c'est d'après ce principe admirable de délégation ou substitution réciproque, perpétuelle, et générale, que l'on doit calculer combien chacun de nous doit d'égards, de déférence, et de ménagement aux autres hommes ! C'est aussi d'après cette considération, que l'on doit juger combien en général, les vices que nous venons d'indiquer sont essentiellement odieux.

11°. *Galant. Libre. Libertin. Licencieux. Cynique. Lubrique. Lascif.*

Nous ne considérons ces mots et ceux de la liste suivante, que sous leur rapport avec la partie des mœurs qui concerne l'amour.

Le Style *galant* est celui où l'on cherche à obtenir la bienveillance des dames, par les choses flatteuses qu'on leur dit, et les hommages agréables qu'on leur rend.

Ce Style a plus besoin qu'aucun autre de tous les agréments qui tiennent à la délicatesse des sentiments, à la finesse des pensées, et à l'élégance des expressions et des tours. Dès que ces appuis viennent à lui manquer, il tombe dans le domaine des sots, qui pour montrer de l'esprit et

paroître bien nés, se font un jargon vide et fade, dont ils fatiguent indistinctement toutes les femmes.

Le Style *libre* est celui où en parlant de l'amour et de tout ce qui peut y avoir rapport, on ne s'astreint que foiblement pour le choix des choses que l'on dit, et des expressions dont on se sert, à la gêne, à la retenue, et aux regles de délicatesse que l'honnêteté nous prescrit. Nous reviendrons encore au Style *libre* dans notre troisieme principe, où nous le considérerons dans son acception la plus étendue.

Le Style *libertin* est celui qui autorise à regarder l'auteur comme professant ou même préconisant la débauche.

Le Style *licencieux* est celui où l'on porte le Style libre ou libertin, à un degré que l'honnêteté des mœurs ne permet plus de tolérer.

Le Style *cynique* est celui où par un oubli total des regles de l'honnêteté, on dédaigne toute espece de retenue, et où l'on semble s'applaudir de violer les principes des mœurs publiques.

Le Style *lubrique* est celui où l'on se montre cynique, licencieux, et libertin par goût, par luxure, et de l'air d'une vive satisfaction.

Le Style *lascif* est celui où l'on joint à la nudité des objets, ou du moins aux peintures licencieuses qu'on en fait, la

chaleur du sentiment, le goût de la mollesse, et l'abandon absolu de l'ame.

12°. *Indécent. Mal-honnête. Polisson. Grivois. Sottisier. Obscene. Ordurier. Effronterie. Priapée.*

Tout ce qui sort des regles de la décence publique, tout ce qui est regardé comme en étant une véritable violation, est *indécent.*

Tout ce qui annonce un manquement volontaire ou supposé tel, aux égards que nous devons aux autres, est *mal-honnête.*

Celui qui devient indécent par excès de gaieté, par légéreté d'esprit, par défaut de délicatesse et de choix, est *polisson.*

Le polisson plus marqué, plus déterminé, qui ne l'est devenu que par un principe de gaieté, mais chez qui l'habitude, le caractere, et l'éducation ont fortifié ce défaut, est *grivois.*

Celui qui se permet fréquemment des choses trop libres et peu décentes, mais grossieres, est *sottisier.*

Celui qui chosit des sujets contraires à la pudeur, et qui n'a aucune réserve dans le choix des expressions et des tours qu'il emploie, est *obscene.*

Celui qui porte l'obscénité au plus haut degré par goût ou par habitude, et qui joint la grossiéreté du Style à ce premier défaut, est *ordurier.*

Celui qui n'a plus honte de rien, ou

qui même se fait un plaisir de braver toute pudeur, ou toute espece de décence et d'honnêteté, est *effronté*.

Un recueil de vers obscenes et orduriers est ce qu'on appelle *priapée*.

L'auteur *cynique* n'est pas toujours un homme corrompu ; ce n'est quelquefois qu'un homme livré à de faux principes : quoiqu'il méprise et choque les bienséances, il peut avoir l'ame honnête. L'auteur *licencieux* peut ne point ressentir la passion qu'il semble favoriser : il peut n'être dirigé que par trop de hardiesse. L'auteur *obscene*, quoique plus grossier, peut leur ressembler encore sous ce point de vue. L'auteur *licencieux* peut même être très-délicat dans son Style. L'auteur *obscene* ne l'est jamais : celui-là se contente d'employer des images et des pensées libres ; au lieu que celui-ci porte cette même liberté jusques dans le choix des expressions. L'auteur *obscene* l'est par goût ; c'est ce qui le distingue de l'auteur *cynique*, qui l'est par principes ; l'esprit fait l'un, le caractere fait l'autre. L'auteur *lubrique* joint toujours la hardiesse du *cynisme* au goût de l'*obscénité*, et il y ajoute de plus le projet de séduire et le talent de plaire : l'auteur *lascif* en differe en ce qu'il se fait remarquer par un ton de mollesse, et par une douce chaleur de pinceau qui lui est particuliere. Le *licencieux* est libre et

hardi dans ses pensées ; le *cynique* l'est dans ses pensées et dans ses expressions ; l'*obscene* l'est sur-tout dans ses paroles ; le *lubrique* l'est dans ses images et dans ses tableaux ; le *lascif* l'est en tout ; mais il ne l'est jamais qu'avec un zele naturel et très-adroit, qui prouve que l'auteur ne respire que jouissances et voluptés.

2me. Principe.

Le second principe est que « comme on » ne parle que pour être entendu, le pre- » mier soin de quiconque veut écrire, doit » être de s'appliquer à exprimer les pen- » sées et les sentiments qu'il veut commu- » niquer aux autres, de maniere à rendre » les unes telles qu'il les voit, et les autres » tels qu'il les éprouve, ou tels qu'il » conçoit que les auditeurs ou lecteurs » doivent les éprouver ; c'est-à-dire, qu'il » doit être aussi clair que la nature des » choses et les convenances le permettent, » et en même-temps éviter de dire plus » ou moins, ou autre chose que ce qu'il » faut »....

1°. Nous demandons que quelque chose que l'on dise, on soit aussi clair que la nature des pensées et les circonstances peuvent le permettre : et qui ne sent pas la convenance et l'importance de ce principe ? Et cependant combien ne rencontre-

t-on pas d'auteurs obscurs, ou même inintelligibles, les uns par incapacité, ou par ignorance; d'autres par légéreté, ou précipitation de travail; d'autres encore par une ambition mal-adroite, et par mauvais goût!

La loi que nous examinons ici, ne peut admettre que deux exceptions; l'une pour les *amphigouris*, et l'autre pour les choses *mal-honnêtes*.

On appelle *amphigouri*, une sorte de satyre qui n'est gueres usitée que contre quelque écrivain savant et obscur, ou contre quelque poëte lyrique et plein d'emphase: on emprunte les longs raisonnements de l'un, ou les grands mots de l'autre; on imite leurs tours de phrases et leurs tons guindés, de maniere à en rendre la parodie vraiment burlesque; on se livre avec l'un aux abstractions les plus profondes, ou avec l'autre aux mouvements les plus violents, et l'on cherche à porter cette exagération jusqu'à se rendre inintelligible. Pour mieux faire ressortir le ridicule de cet entassement désordonné, on choisit un sujet vague, puéril, ou absurde: moins on est entendu dans le cours et l'ensemble de l'ouvrage, plus on est parfait, pourvu que l'imitation soit bien sensible, et qu'il en résulte une critique saine et frappante: ce n'est qu'alors, que l'*amphigouri* peut remplir le double objet que l'on doit s'y

proposer, d'être amusant et instructif; mais ne peut-on pas dire que si l'on atteint ce but, on peut ranger l'amphigouri parmi les ouvrages que l'on entend le mieux? D'ailleurs on conçoit que les productions littéraires de ce genre ne doivent jamais avoir que peu d'étendue.

Lorsque l'on est forcé de faire entrer dans le plan que l'on se trace, des choses désagréables au lecteur, ou contraires à la décence, il faut bien recourir à des détours, envelopper ses idées, et ne les montrer qu'à demi, ou que de loin; il faut même les cacher, si l'on peut, de maniere que le lecteur les devine sans les voir. Pour cela, on emploie des termes pris des langues savantes ou étrangeres; on cherche des constructions qui soient équivoques, ou obscures, ou embarrassées, autant qu'il le faut pour partager l'attention du lecteur, et ne lui permettre d'en donner qu'une foible partie à l'objet qu'on est obligé de rappeller à sa pensée.

En exceptant ces deux occasions, où une grande clarté dans le Style seroit maladroite ou indécente, et qui prouvent qu'il n'est rien qui ne puisse devenir utile et louable par l'à-propos, on ne peut pas trop s'appliquer à rendre toutes ses pensées dans leur intégrité la plus parfaite, et sous le jour le plus pur. Non-seulement on doit être *clair*; on doit même joindre

la *netteté* à la *clarté*. Celle-ci, selon Vanvenargue, est la bonne foi des philosophes; et celle-là est le vernis des grands maîtres. Ce n'est pas même assez que de réunir ces deux qualités précieuses : il faut autant qu'on le peut, rendre son Style *limpide*, *lucide*, et *lumineux*. On doit, par conséquent, éviter avec le plus grand soin, l'obscurité, les mots couverts, les phrases mystérieuses, les amphibologies, les sens louches, et les termes ambigus : on doit se prémunir contre les habitudes ou autres défauts, qui nous portent à charger les objets d'enveloppes inutiles, et à nous jetter dans le labyrinthe des abstractions, que l'on regarde trop facilement comme des preuves d'une certaine profondeur de génie : on doit enfin se bien persuader qu'il n'y a point de mérite à ne savoir pas dire ce que l'on veut, ou à le dire mal, ou à dire ce qu'on ne veut pas.

L'obligation de dire clairement ce que l'on veut, ne se borne pas aux idées que l'on a choisies; elle embrasse aussi les sentiments dont l'ouvrage est naturellement susceptible.

Le Style doit rendre ces sentiments d'une maniere convenable aux pensées, au sujet, au genre, au but, et aux circonstances. Toutes ces convenances doivent être également observées, pour que les sentiments soient naturels et vrais : si une seule

vient à manquer, ils seront faux ou nuls : il faut mettre un accord parfait entre toutes ces choses, ou renoncer à nous émouvoir : il faut de même calculer quelle espece de sentiments on veut inspirer, et à quel degré on veut les porter. Un léger changement dans l'une de toutes ces conditions détruit le sentiment qu'on veut produire, parce que toutes ces conditions tiennent étroitement au choix, au degré, à l'emploi, à la graduation, et au placement de nos affections.

2°. Mais soit que l'on s'occupe de sentiments ou de pensées, on doit rendre les unes et les autres avec cette exactitude ou fidélité, que les rhéteurs nous recommandent sous les noms de *sobriété*, de *briéveté*, de *précision*, et de *concision ;* c'est-à-dire, avec cette exactitude qui nous rend serrés et laconiques, sans nous faire tomber dans la sécheresse et la maigreur ; ou pleins, abondants, et nourris, sans nous jetter dans l'enflure et la diffusion : car il y a ici, comme nous l'avons déja observé, trois écueils à éviter ; les deux premiers de dire plus ou moins qu'il ne faut, et le troisieme de dire autre chose que ce qu'il faut : nous y ajouterions encore celui de dire autrement qu'il ne faut, si ce quatrieme écueil ne ramenoit aux détails que nous venons d'indiquer sous le titre de la *clarté*, ou que nous aurons à indiquer

dans la suite de cette partie, sous d'autres titres.

On dit moins qu'il ne faut, lorsque pour abréger on étrangle son sujet, qu'on exténue les choses que l'on veut dire, en cherchant à les adoucir; et que pour dégager ses pensées de tout ce qui n'en fait pas partie, on finit par en avoir de décharnées; ou bien lorsqu'on se contente de termes impropres, qui ne nous donnent que des idées vagues et incertaines; ou bien enfin lorsque pour éviter un plus long travail, on s'en tient à un coup-d'œil superficiel, qui ne procure que des connoissances communes et insuffisantes.

On dit plus qu'il ne faut, lorsque sans motifs légitimes, on s'abandonne au goût des hyperboles et de l'exagération; lorsqu'on entasse indistinctement toutes les pensées qui se présentent; que l'on se laisse aller à de longues kiryelles inutiles ou déplacées; que l'on outre les choses, ou que l'on enfle les objets, en se livrant à l'emphase, ou au Style ampoulé; que l'on s'abandonne à la redondance des mots, laquelle rend verbeux; à la redondance des idées accessoires, laquelle rend prolixe; à la redondance des ornements du Style, dont l'effet est de rendre historié; à la redondance des détails qui rendent diffus; à la redondance des liaisons qui rendent lourd, embarrassé, et traînant; ou à la

redondance

redondance des figures et des mouvements oratoires qui rendent luxurieux, recherché, et faux; lorsqu'en un mot, ces excès nous conduisent au défaut que les Grecs reprochoient aux peuples de l'Asie; à quoi l'on peut ajouter le vice de ceux qui se permettent les redites et le ressassement inutile des mêmes choses.

On dit autre chose que ce qu'il faut, toutes les fois qu'avant d'entrer dans son sujet, ou que dans le cours de son ouvrage, ou qu'en arrivant au terme, on parcourt sans nécessité et sans profit, d'autres sujets qui avoisinent celui dont on traite; que l'on se laisse aller aux digressions; que l'on surcharge son ouvrage de choses étrangeres et disparates; que l'on s'écarte de son but; qu'on se permet d'inutiles épisodes; que l'on déguise ses idées au point de faire prendre l'une pour l'autre; que l'on ne suit point de route fixe, et qu'au lieu d'une marche réglée, on s'épuise en courses vagabondes; que l'on cherche des détours peu nécessaires, pour dire une chose qui s'offre d'elle-même au premier instant; et que l'on tergiverse, comme si l'on vouloit éviter, éluder, ou reculer les choses que l'on se permet; ou qu'enfin on les fait trop attendre.

1°. *Intelligible. Clair. Net. Limpide. Transparent. Lucide. Lumineux.*

Ce que l'on peut parvenir à entendre, est *intelligible*, soit qu'on y parvienne sans peine, soit qu'il en coûte plus ou moins d'application.

Ce que l'on entend facilement, sans incertitude et sans embarras, ou sans que ceux qui savent la langue et sont à portée de juger du sujet, puissent s'y tromper de bonne foi, est *clair*.

Ce que l'on entend clairement, sans qu'aucune idée étrangere vienne se mêler avec celles que le texte exprime, ou vienne les croiser, en arrêter ou gêner le cours, en affoiblir l'éclat, ou en altérer la pureté, est *net*.

Ce qui est exprimé avec une clarté et une netteté assez frappante, pour que les expressions en soient comparables à l'eau pure et tranquille à travers laquelle nous voyons les objets, est *limpide*.

Ce qui est exprimé avec une limpidité assez parfaite pour que les expressions, qui sont comme le milieu à travers lequel nous voyons les objets, semblent disparoître, ou du moins n'affoiblir aucunement les images, est *transparent*.

Ce qui nous est offert avec une clarté et une netteté si vives, que les expressions en deviennent à nos yeux comme une lumiere qui enveloppe les objets, et en place les images devant nous, est *lucide*.

Ce qui nous est présenté d'une maniere

si parfaitement lucide, qu'il semble que le jour le plus pur éclaire la sphere entiere où notre esprit se porte; qu'il n'y laisse aucune ombre, ni aucun point qui ne soit à découvert; et que même la lumiere s'étende sur les objets environnants, et les montre avec la même évidence, est *lumineux*.

La *netteté* dégage l'objet de ce qui peut en offusquer ou mêlanger l'idée; la *limpidité*, de ce qui peut obscurcir nos pensées et les rendre incertaines; la *transparence*, de ce qui peut les éloigner de nous, et nous faire sentir que nous ne les voyons qu'à travers un milieu étranger; la *lucidité*, de ce qui peut les affoiblir et les rendre ternes: mais le Style n'est *lumineux*, qu'autant qu'il nous offre une lumiere forte, qui embrasse un vaste horison, et nous découvre de grands principes, et un certain nombre de vérités précieuses. La *clarté* tient aux idées et aux termes dont on se sert, ainsi qu'à leur construction: la *netteté* tient surtout à la propriété des termes, et à l'ordre des idées et des phrases: la *limpidité* et la *transparence* tiennent à la simplicité du Style: la *lucidité* et le *lumineux* tiennent principalement aux images et à l'énergie.

2°. *Obscur. Vague. Incertain. Equivoque. Louche. A double sens. Ambigu.*

Amphibologique. Métaphysique. Abstrait. Compliqué. Embarrassé. Entortillé. Confus. Embrouillé. Alambiqué. Enigmatique. Hiéroglyphique. Amphigourique. Galimathias. Inintelligible.

On appelle *obscur* ce qui est plus ou moins enveloppé de ténebres. Le Style *obscur* est celui où l'on ne découvre qu'imparfaitement, et avec peine ou incertitude, ce que l'auteur a voulu dire. Cette *obscurité* vient de l'ignorance de la langue, ou de la négligence dans le travail, ou de quelqu'un des défauts dont nous allons parler.

Ce qui n'est ni fixe, ni déterminé quant à son objet, ou quant à son but et à sa direction, est *vague :* ce qui est *vague*, erre de tous côtés, et ne s'arrête nulle part.

Quand le Style n'a pas de caractere marqué et soutenu, ou bien qu'il nous offre plusieurs choses diverses entr'elles, sans nous indiquer de motifs suffisants pour nous faire préférer l'une à l'autre, il est *incertain.*

L'*équivoque* consiste dans un emploi de mots qui ont plusieurs sens, parmi lesquels on n'indique pas assez celui que l'on a en vue; ou bien, dans un emploi de phrases si mal tournées, qu'elles offrent plusieurs pensées, entre lesquelles on éprouve le même embarras. Lorsque c'est

à dessein qu'on a recours aux équivoques, on les choisit telles qu'elles offrent d'abord un sens naturel, qui paroît être au premier coup-d'œil, celui qu'on veut faire entendre; et ensuite un autre sens, ou d'autres sens détournés, qui ne soient facilement saisis que par peu de personnes, ou que celui qui parle paroisse d'abord n'avoir pas eu en vue. Ces sortes d'équivoques ne sont si soigneusement recherchées, que lorsque l'intention ou l'idée que l'on a, est malhonnête, de quelque maniere que ce soit : si donc on peut prouver que le talent de former de ces sortes d'*équivoques* est très-peu de chose en lui-même, il est encore plus certain qu'il est presque toujours honteux d'avoir à y recourir. Aussi voit-on que les auteurs alors, cherchent à se couvrir d'un voile plus épais, et à montrer plus de bonhommie, que ceux qui ont en général le goût des jeux de mots : ceux-là font croire, autant qu'il leur est possible, qu'ils ne voient pas le mal qu'ils font; tandis que ceux-ci seroient fâchés qu'on ne devinât pas leur intention et leur pensée.

Louche; ce mot pris dans le sens propre, désigne un défaut d'organes, qui fait que lorsque nous voyons d'un côté, nous paroissons regarder d'un autre. Dans le sens figuré, une phrase est louche, (car il n'y a que les phrases qui puissent l'être,)

lorsque par sa construction grammaticale, elle présente d'abord un autre sens que celui que l'auteur a certainement intention de nous offrir.

A double sens, c'est ce qui a deux significations naturelles et convenables, dont l'une se présente directement à tout le monde, tandis que l'autre forme une allusion qui ne doit être entendue que par certaines personnes : souvent c'est à dessein, que l'on emploie des mots *à double sens ;* c'est toujours par mal-adressé, que l'on emploie des phrases *louches*.

Ambigu ; c'est ce qui a un sens général, susceptible de diverses interprétations, entre lesquelles on a souvent peine à démêler la véritable pensée de l'auteur ; et même entre lesquelles il est quelquefois impossible de démêler celle-ci, avec certitude de ne pas se tromper.

Amphibologique. Ce mot se dit des phrases si mal construites, qu'elles présentent toujours deux sens différents, et même ordinairement contraires l'un à l'autre.

Amphibologique et *à double sens*, semblent signifier la même chose : mais celui-ci tient plus au choix des mots, et celui-là à leur construction, en quoi il touche de plus près à l'*obscurité*. Aussi arrive-t-il souvent que les circonstances bien connues suffisent pour faire démêler

la véritable pensée de l'auteur qui emploie des mots à double sens ; au lieu qu'il est rare de pouvoir sortir de l'embarras où nous jettent les phrases *amphibologiques* : quelquefois même les mots *à double sens* deviennent une beauté, sur-tout dans des occurrences délicates ; tandis que l'*amphibologie* n'offre jamais que l'idée de la mal-adresse, de l'ignorance, ou du peu de soin de l'auteur : car s'il y a des langues plus sujettes à ce défaut que d'autres, il est néanmoins vrai qu'il n'en est aucune qui ne fournisse des moyens suffisants pour y échapper.

On peut appliquer au *sens louche*, ce que nous venons de dire du *sens amphibologique* : une phrase n'est louche, que parce que l'auteur manque d'attention ou de talent : on cite ici pour exemple ces quatre vers....

« Vous savez charmer
» Le Dieu du tonnerre,
» Le Dieu de la guerre
» Se laisse enflammer. »

On croit d'abord en les lisant, que *le Dieu de la guerre* est un second régime de *charmer ;* tandis qu'ensuite on découvre que c'est le sujet de *se laisse enflammer.* Nos mots *il, elle, le, la, les, qui, que, son, sa, ses, leur*, etc., nous exposent fréquemment à des fautes du

même genre. Lorsqu'on dit que la *clarté* est un des principaux caracteres de la langue française, on ne veut dire autre chose, sinon que le vrai génie de cette langue est de tout sacrifier à la clarté, quelque peine d'ailleurs qu'il en coûte.

Ambigu, *équivoque*, et *louche* conviennent également dans les occasions où l'on nous présente deux sens, et dans celles où l'on nous en présente plus de deux. La réponse de l'oracle aux Grecs : *Faites-vous des remparts de bois*, peut signifier... *Renfermez-vous derriere de fortes palissades... Retirez-vous sur votre flotte... Cachez-vous dans les forêts*, etc.... Ces mots, *vous êtes homme*, peuvent signifier... *Vous avez les qualités distinctives de l'homme ; vous en avez la nature* : ou bien, *vous avez la force, la fermeté, et le courage qui élevent l'homme au-dessus de la femme ;* ou bien, *vous avez la fragilité et la foiblesse qui nous font faire tant de fautes ;* ou bien encore, *votre intelligence bornée vous assujettit aux erreurs et aux préjugés ;* etc.

Souvent les équivoques ne consistent que dans l'emploi des homonymes, dont on retrouve tant d'exemples dans nos chansons, aussi-bien que des mots *à double sens*. C'est assez ordinairement à dessein, qu'on a recours à l'*équivoque*, à

l'*ambiguité*, et *au double sens*; à l'*équivoque*, pour tromper; à l'*ambiguité*, pour ne pas trop instruire; et au *double sens*, pour n'instruire qu'avec précaution: dans tous ces différents cas, on cherche à se ménager un subterfuge, un moyen d'échapper aux reproches de ceux qui nous entendroient trop bien. La phrase latine tant citée... *aio te... Romanos vincere posse*, est *ambiguë*, si c'est à dessein qu'elle a été ainsi construite; et *amphibologique* si la construction n'est que l'effet de la négligence ou de l'incapacité.

On peut rapporter les *ironies* aux *doubles sens*, comme on rapporte aux *équivoques* le sens propre et le sens figuré lorsqu'on ne voit pas assez bien lequel des deux est le véritable sens de l'auteur.

Abstrait: ce qui est considéré séparément du sujet auquel il est inhérent, est *abstrait*. Pour détacher ainsi dans sa pensée, une chose de celles avec lesquelles nous sommes habitués à la lier, il faut une contention d'esprit toute particuliere, et très-fatiguante pour ceux qui n'y sont pas exercés: aussi est-il un grand nombre de personnes, pour qui les abstractions sont une cause infaillible de peines, de distractions, et en dernier résultat d'incertitude et d'obscurité, sur-tout quand on ne supplée pas à ce défaut par des images heureuses et sensibles.

Métaphysique. Tout ce qui traite de principes généraux, d'idées trop étendues, ou de choses qui, par leur nature, n'ont aucun rapport direct avec les sens, est *métaphysique.* Le Style que l'on désigne par ce mot, est toujours chargé d'abstractions, et par conséquent sujet aux mêmes risques que le Style *abstrait*, avec lequel on le confond souvent.

Compliqué. Ce qui lie ensemble plusieurs choses absolument diverses, de manière à ne pouvoir plus saisir l'une sans saisir aussi toutes les autres, est *compliqué.* Souvent la complication vient de ce que l'on veut trop étendre, ou trop multiplier les rapports de la chose dont on parle, et par conséquent embrasser trop d'objets à la fois : elle nous expose nécessairement à confondre les choses entr'elles, et à transporter à l'une ce qui ne peut appartenir qu'à l'autre ; source abondante de doutes et d'erreurs.

Embarrassé : Tout écrit où l'on rencontre des obstacles à la liaison et à la suite des idées, ou à la construction et à l'arrangement des phrases, c'est-à-dire, à la marche de l'esprit et au développement du sujet ; tout écrit dans lequel les parties principales ou les pensées de détail sont difficiles à manier, à employer, ou à faire mouvoir, est d'un Style *embarrassé.* Ce qui fait ainsi obstacle à la liberté et à la

facilité du mouvement dans le Style, c'est que l'auteur ne voit les rapports que confusément, ou ne sait pas les distribuer dans l'ordre qui leur convient; c'est qu'il n'est pas assez le maître de la langue dont il se sert, ou que les termes propres ne s'offrent pas à son esprit; c'est qu'il est ignorant, mal-adroit, et dénué d'activité, de pénétration, de netteté, ou d'étendue dans l'esprit; ou enfin c'est que le sujet est compliqué de sa nature, et le plan vicieux ou imparfait.

Entortillé : le Style est *entortillé* lorsque les idées y sont si mal-adroitement et si péniblement liées ensemble, que loin de retirer aucun avantage de leur liaison et de leur rapprochement, on n'y trouve que complication, obscurité, et embarras; et que les efforts que l'on fait pour entendre et suivre l'auteur, ne servent qu'à mieux faire sentir combien il est peu sûr de s'entendre lui-même.

Confus : ce qui n'est soumis à aucun ordre, et où il est difficile de démêler les objets, de s'en faire une idée précise, et sur-tout d'en saisir les rapports, est *confus.*

Embrouillé : ce qui détruit l'ordre des choses les *embrouille :* le Style embrouillé est celui où l'ordre qu'on s'est proposé de suivre, est si peu convenable, ou si mal observé, que les idées n'y paroissent

que dans un état de confusion, d'entortillage, d'embarras, et même de désordre.

La *confusion* ne suppose aucun ordre. L'*embrouillement* suppose un ordre faux ou mal suivi ; ce qui est *confondu* est dans un plus grand désordre ; ce qui est *embrouillé* est souvent plus difficile à remettre dans un ordre convenable.

Alambiqué : le Style *alambiqué* est celui où la *clarté* est sacrifiée à l'envie d'être fin, ingénieux, et recherché ; où l'on s'étudie tellement à représenter des idées subtiles, raffinées, approfondies, ou abstraites, qu'on en devient affecté, fatiguant, embarrassé, obscur, ou même inintelligible. *Alambiquer* son Style, c'est travailler à ne donner que l'essence des choses, et s'exposer à tomber dans le galimathias, à force de rechercher ce dont souvent on s'éloigne le plus.

Enigmatique. On est *énigmatique* dans son Style, lorsqu'on ne désigne les objets que par des traits peu précis, et vagues ou généraux, dont il est difficile de déterminer l'application ; ou lorsqu'on déguise les traits propres et caractéristiques que l'on veut indiquer, et que par-là, on jette le lecteur dans le doute, l'indécision, et l'obscurité. Souvent ce vice du Style n'est qu'un entortillage.

Hiéroglyphique. Ce mot se dit du Style où tout se présente sous des symbôles

mystérieux, ou sous des allégories multipliées, vagues, et peu sensibles, ou peu convenables, qu'on ne parvient à comprendre que par une étude semblable à celle qu'exigent les *hiéroglyphes* des anciens Egyptiens.

Inintelligible. C'est ce qu'on ne peut comprendre : mais souvent il suffit que l'on ne comprenne pas une chose, pour la déclarer *inintelligible.*

Amphigourique. C'est un Style qui devient inintelligible à force d'être recherché, élevé, figuré, profond, et animé : c'est un ramas confus des trésors du Style, sur un sujet nul, ou trop peu important, ou trop mal présenté, pour en être susceptible.

Galimathias. C'est un assemblage confus de choses incohérentes, et de mots disparates, où l'on ne peut rien comprendre.

3°. *Exténuer* et *atténuer. Montrer à demi. Montrer de loin. Mots couverts. Envelopper. Détours. Mystérieux.*

Exténuer et *atténuer*, c'est affoiblir l'impression qu'un objet doit faire ; c'est le faire paroître plus petit en lui-même, ou dans ses causes, ou dans ses effets. On *exténue* malgré soi ou sans le vouloir ; c'est défaut de moyens ou de talents : on *atténue* à dessein et conformément à son but ; c'est adresse : l'auteur médiocre *exténue* tous les sujets qu'il traite ; l'auteur habile *atténue* à propos les objections qu'on peut lui faire.

Montrer à demi, c'est ne dire les choses qu'à moitié. Ce défaut est ordinaire aux esprits bornés, qui n'apperçoivent jamais qu'une partie des objets dont ils ont à traiter, des principes qui appuient leur doctrine, et des détails ou des conséquences qu'il convient de développer. Quelquefois aussi c'est un art important que celui de ne *montrer qu'à demi* ce que l'on est obligé de dire.

Montrer de loin, c'est ne traiter les choses qu'indirectement, en passant, en termes vagues et généraux, ou en parlant de choses toutes différentes.

Les *mots couverts* n'aboutissent qu'à faire deviner ce qu'on veut dire : ce sont des allusions, des termes vagues, équivoques, ou ambigus, des allégories qui font naître l'idée, comme si on ne la voyoit pas, ou comme si on vouloit la détourner, et se ménager le moyen de soutenir qu'on n'a pas voulu la dire, et qu'on ne l'a pas dite.

Envelopper, c'est n'admettre que des moyens de déguisement, des mots couverts, et des détours, pour parler d'une chose dont on ne veut pas parler clairement, directement, et avec franchise.

Les *détours* sont des moyens que l'on prend pour conduire à des idées dont on ne veut pas d'abord paroître occupé, ou pour y arriver subitement et à l'improviste,

ou pour parvenir à un but auquel on ne peut pas atteindre directement : nous prenons des *détours* quand nous appercevons des obstacles trop grands entre nous et le terme que nous nous proposons d'atteindre ; nous en prenons encore lorsque nous voulons y conduire les autres sans qu'ils s'en doutent ; comme lorsque nous voulons ménager leurs préjugés ou leurs passions.

Le langage *mystérieux* est celui où l'on ne dit les choses que comme des secrets que l'on ne révele qu'à-demi, avec peine et précaution ; pour lesquels par conséquent on cherche à employer les mots couverts, les détours, et tous les moyens que l'on peut avoir d'envelopper ses idées, ou de ne les indiquer qu'imparfaitement.

4°. *Fidélité. Exactitude. Sobriété. Briéveté. Précision. Concision.*

La *fidélité* consiste à rendre telles qu'elles sont, les choses que l'on veut exprimer, sans les exagérer, tronquer, affoiblir, ou dénaturer.

L'*exactitude* consiste à les présenter dans l'ordre le plus convenable, sous leurs véritables couleurs ou dimensions, et avec les rapports qu'elles ont entr'elles, sans en omettre ou changer aucun.

La *sobriété* consiste à ne se livrer qu'avec modération et retenue à la fécondité de son esprit, à l'activité de son imagi-

nation, et aux mouvements passionnés de son âme : elle consiste sur-tout à ne point fatiguer son lecteur par la profusion ou exubérance des mots, des idées, des images, et des sentiments. L'homme sobre est ennemi du trop, et par conséquent de tout ce qui embarrasse ou surcharge, de tout ce qui est excès.

La *briéveté* consiste à n'employer que peu de pensées, et principalement que peu de paroles. Elle ne contribue à la *clarté* et à la *netteté* qu'autant qu'elle dégage les objets : si elle va jusqu'à les tronquer, elle produit un effet tout différent. La *briéveté* est l'une des qualités du Style qui méritent le plus de louange ou de blâme, et qui different plus sensiblement d'elles-mêmes, selon les causes qui les produisent, et l'usage qu'on en fait : mais il ne s'agit ici que de la *briéveté* qui retranche ce qui est superflu.

La *concision* consiste à dire beaucoup en peu de paroles : c'est la briéveté de l'expression réunie à la précision des objets : c'est un talent réservé aux esprits qui sont tout-à-la-fois féconds, sages, et lumineux.

La *précision* consiste à circonscrire les objets de maniere à les bien distinguer les uns des autres : la *précision* n'ôte rien de l'idée ; elle la rend toute entiere ; mais elle ne rend qu'elle ; elle en sépare tout ce qui

qui n'y appartient pas : elle nous montre les objets de toute part, et laisse entr'eux et tout ce qui y est étranger, une sorte de vide ou d'intervalle, qui ne permet ni confusion ni méprise.

Le défaut de *clarté* fait que le lecteur ne comprend ce qu'on lui veut dire, que d'une maniere lente, incertaine, imparfaite, et pénible ; il est cause en un mot que l'on voit peu, que l'on voit difficilement, et que l'on voit mal ; au lieu que le défaut de *précision* fait que le lecteur comprend plus ou moins que l'auteur n'a eu dessein de lui dire. Avec le premier de ces deux défauts, on voit moins qu'on ne devine ; avec le second, on voit autre chose que ce qu'il faut. Le défaut de *précision* peut venir de ce qu'on emploie des expressions fausses : mais il vient plus ordinairement d'expressions vagues : en ce dernier cas, il ne porte gueres plus de lumiere dans l'esprit, que l'*obscurité*, quoiqu'il ne soit pas la même chose. Lorsque le Style est en même-temps *obscur* et *vague*, on lui donne le nom de Style *confus*.

5°. *Mots impropres. Infidélité. Faux-jour. Entrevoir. Tergiverser. Eluder. Déplacement. Avant-propos. Episodes. Digressions. Hors-d'œuvres. Choses étrangeres, dissonantes*, et *Style vagabond*, que nous avons déja défini.

Les *mots impropres* rendent mal l'idée

devoir veut exprimer, soit qu'ils n'en présentent pas les qualités les plus essentielles, soit qu'ils y réunissent des qualités étrangeres.

L'*infidélité* se trouve par-tout où il y a des mots impropres, et de plus par-tout où les phrases sont construites de maniere à dire autre chose que ce qu'on veut dire, ou à ne pas dire ce que le but et le sujet exigent.

Le *faux-jour* est un vice qui consiste à présenter d'autres rapports que ceux qui tiennent à la nature des choses, ou à la fin qu'on doit avoir en vue, ou aux circonstances où l'on est.

Entrevoir signifie voir superficiellement ou imparfaitement, comme lorsque l'on ne voit les choses que rapidement et à travers quelqu'autre objet plus ou moins transparent : on *entrevoit* ce qu'on devine, ce qui n'est offert que de loin, à mots couverts, ou d'une maniere mystérieuse.

Tergiverser, c'est prendre des détours, non pour dire moins parfaitement, mais pour ne pas dire, ou pour différer de dire ce qu'il faut.

Eluder, c'est parvenir, par des détours adroits, à dire autre chose que ce que l'on paroît devoir dire, mais que l'on desire pouvoir éviter.

Le *déplacement* consiste à ne pas mettre les choses à la place qui leur convient : si ce n'est pas un effet de l'art, c'est une

grande faute, qui nuit également à l'ordre, à la justesse des idées, à l'indication des rapports utiles, à la fidélité, à la clarté, et au but où le lecteur pense qu'on doit le conduire.

Les *avant-propos* dont il s'agit ici, ne sont pas les sortes de préfaces auxquelles on donne quelquefois ce nom : ce sont les préambules, récits, exposés, ou discussions peu nécessaires, dont on fatigue le lecteur avant de traiter le sujet que l'on s'est proposé ; on ne divague ainsi avant d'entrer en matiere, que par trop de prévention en sa faveur, ou par une sorte de désordre dans les idées ; aussi n'y a-t-il qu'à perdre pour l'auteur et le lecteur, à cette intempérance ou à ce libertinage de l'esprit.

Le mot *épisode* ne se dit gueres que des récits d'une certaine longueur, qui viennent couper la suite de l'ouvrage, et semblent en interrompre la marche. Les épisodes sont en apparence des *écarts*, mais en faveur de choses qui néanmoins peuvent intrinséquement tenir au sujet, quoiqu'elles n'y tiennent que de loin ; et contribuer réellement au but, quoiqu'elles n'y contribuent que d'une maniere indirecte : ce ne sont donc pas toujours des défauts : il y a même des genres d'ouvrages qui semblent les appeller, et où ils deviennent une sorte d'agrément et de beauté.

Les *digressions* sont des écarts d'une certaine étendue, qui ne sont point, ou qui ne sont que très-foiblement liés au sujet, et utiles au but, et que l'on pardonne d'autant plus rarement, qu'il est peu de genres où l'on puisse les tolérer.

Les *hors-d'œuvres* sont des *écarts* que l'on ne peut jamais justifier, parce que même ceux qui tiennent au sujet, sont encore ou inutiles, ou nuisibles au but.

Les *choses étrangeres* sont des *hors-d'œuvres* qui n'ont aucun rapport ni au but, ni au sujet.

Les *dissonances* consistent dans des impressions contraires l'une à l'autre, que l'on réunit néanmoins comme si elles sympatisoient ensemble. Les choses *dissonantes* sont présentées comme parties d'un même tout, et devant concourir à un même effet; et cependant l'effet produit par l'une est destructif de l'effet produit par l'autre.

6°. *Sentiments vrais. Naturels. Tendres. Touchants. Affectueux. Onctueux. Style Ascétique. Langoureux. Doucereux. Précieux. Afféterie. Fadeur. Fastidieux. Soporifique.*

Les sentiments sont *vrais*, quand il est tout-à-la-fois dans la nature des choses de les inspirer, dans la position et le caractere des personnes de les éprouver, et dans les qualités du Style de les faire naître au degré où on les porte.

Les sentiments sont *naturels*, quand toutes ces circonstances se réunissent d'une maniere si sensiblement convenable, que ces mêmes sentiments semblent pour ainsi dire, se présenter d'eux-mêmes, sans effort, sans recherche, et sans art. Dans un sens plus général, on entend par Style *naturel*, celui qui n'est puisé que dans la connoissance des objets dont on traite, dans la vue du but où l'on tend, dans la situation où l'on est, et dans l'usage commun et convenable de la langue que l'on parle. La correction ne doit pas y être trop sévere : on aime à y trouver quelquefois un air un peu négligé : on y sacrifie à la naïveté, à l'ingénuité, ou à la simplicité, tous les agrémens ou ornements que peut nous offrir la finesse de l'esprit et de l'art. On cesse d'être *naturel*, quand on charge trop ses couleurs, ou qu'on en admet de trop éclatantes; quand on s'attache à la broderie, ou que l'on court après l'étalage, soit d'érudition, soit de talents.

Parvient-on à exprimer d'une maniere naturelle et convenable, des sentiments de compassion, d'amour, d'amitié, de piété, soit religieuse, soit filiale, ou d'humanité, de bienveillance, et d'affection; en un mot, d'attachement et de sensibilité envers quelqu'un ? On a le Style *tendre*.

Inspire-t-on les sentiments d'une maniere si persuasive, qu'il ne semble pas naturel de s'y refuser, et que le cœur en soit ému sans le secours d'aucune autre cause ou circonstance particuliere ? Le Style est *touchant*.

L'auteur se rend-il favorables ceux à qui il s'adresse, en leur persuadant qu'il leur est tendrement attaché, et qu'il n'est occupé que de ce qui les intéresse ? Il est *affectueux*.

En ne cherchant qu'à les intéresser pour eux-mêmes ou pour quelqu'un qui doive leur être cher, a-t-il le talent de réunir les sentiments les plus affectueux, et en même-temps les plus doux, aux moyens les plus sûrs de toucher et d'attendrir ? Son Style est *onctueux*.

Ces sentiments sont-ils uniquement dirigés vers les exercices de piété religieuse, et restreints à une sorte de contemplation mystique ? Le Style est *ascétique*.

Ces sentiments sont-ils exprimés sur le ton de la complainte, et de maniere à indiquer de la foiblesse et de la lenteur, et même une sorte d'abattement dans celui qui parle ? Le Style est *langoureux*.

Les sentiments doux, affectueux, et onctueux, sont-ils recherchés avec affectation, et employés d'une maniere exagérée, ou hors de propos ? Le Style est *doucereux*.

L'auteur est-il sur-tout recherché, affecté, et outré dans l'expression de ses sentiments, parce qu'il fait trop de cas de sa propre personne, et attache trop de prix à ce qu'il dit ? Son Style est *précieux*.

Emploie-t-il pour plaire, des moyens recherchés qui décelent en lui autant de petitesse et de minauderie, que de prétention et d'affectation ? Son Style a le vice qu'on appelle *affétérie*.

L'auteur s'attache-t-il à être tendre, touchant, affectueux, onctueux, doux, hors de propos ; ou se permet-il d'être langoureux, doucereux, précieux, et entaché d'affétérie à l'excès ? Le Style est *fade*.

Si la *fadeur* provient sur-tout de la lenteur, des développements minutieux et inutiles, et des répétitions ennuyantes et verbeuses auxquelles l'auteur s'abandonne, de maniere qu'il en résulte pour le lecteur, un sentiment de dégoût et d'impatience ; le Style est *fastidieux* : il est *soporifique*, lorsqu'il est plus propre à endormir qu'à irriter le lecteur, et que l'ennui qu'il cause, tient plutôt de la lassitude que du dégoût.

8°. *Attendrissant. Pénétrant. Déchirant. Triste. Plaintif. Dolent. Larmoyant. Mélancolique. Sombre. Rembruni.*

Le Style touchant considéré, non dans sa cause, mais dans ses effets, est *attendrissant*.

Lorsque le Style touchant ou tendre agit avec force et promptitude, il est *pénétrant*.

Lorsqu'il émeut l'ame avec assez de vivacité et d'énergie, pour y produire une affliction extrême, douloureuse, et vraiment pénible, il est *déchirant*.

Si cette affliction douloureuse abat l'ame plutôt qu'elle ne l'irrite, le Style est *triste*.

Si les personnages tristes se complaisent dans la peinture de leurs souffrances, et cherchent à s'y arrêter trop long-temps, soit pour soulager leur douleur, soit pour exciter plus sûrement la commisération, le Style est *plaintif*.

Si le Style est triste par un effet du caractere foible de l'auteur, plutôt que par la nature des choses, il est *dolent*.

Si le Style triste ou dolent annonce que l'auteur s'abandonne aux larmes par foiblesse, et s'appesantit sur sa douleur plus qu'il ne convient, il est *langoureux*.

Si le Style dolent tient si étroitement aux dispositions habituelles de l'auteur, qu'il semble difficile à celui-ci d'en avoir un autre, il est *mélancolique*.

Si le Style triste ou mélancolique tient à une imagination frappée, qui peint

tous les objets en noir, il est *rembruni*.

Si le Style rembruni est porté à un plus haut degré, et que l'auteur joignant des idées fortes à des mouvements de désespoir, semble dédaigner de se plaindre, et se refuser à tout développement ou à toute communication, il est *sombre*.

9°. *Vif. Animé. Zélé. Passionné. Plein de chaleur. Ardent. Brûlant. Pathétique. Véhément* (dont nous parlerons ailleurs.) *Violent. Fougueux. Emporté. Enthousiasme. Fanatisme. Délire.*

Le Style est *vif* quand la marche en est rapide, soit que cette rapidité provienne de l'activité naturelle de l'esprit, ou de l'impatience de l'ame; de l'énergie de la passion, ou des formes et du génie de la langue. La *vivacité* suppose la légéreté et l'aisance; elle écarte les inutilités et les embarras; elle aime les phrases coupées et les énumérations: elle dédaigne les liaisons peu nécessaires, et recherche les tours qui réunissent la concision au mouvement.

Le Style est *animé*, quand les sentiments s'y manifestent avec activité, qu'ils portent à agir, et qu'en un mot, ils joignent à la persuasion, le zele, la force, la passion, ou la chaleur.

Il est *zélé*, lorsque le principe d'action qui s'y fait sentir, nous dispose à des sa-

crifices plus ou moins importants pour atteindre au but qu'on nous propose; ou lorsque ce principe est le produit ou la cause du dévouement qu'on nous inspire pour un intérêt quelconque.

Il est *passionné*, lorsqu'il se caractérise par des élans qui naissent de desirs vivement prononcés.

Il est *plein de chaleur*, lorsqu'on y joint la vivacité du zele à l'énergie de la passion.

Il est *ardent*, lorsqu'on y manifeste de plus l'impatience d'agir et de réussir.

Il est *brûlant*, lorsque la chaleur y est extrême.

Il est *pathétique*, lorsque les sentiments qui en sont l'objet, se déploient, se soutiennent, et s'accroissent de maniere à passer tout entiers dans l'âme du lecteur.

Il est *violent*, lorsque les mouvements qu'il renferme, outre-passent les forces ordinaires de la Nature, ou au moins les bornes respectées et prescrites.

Il est *fougueux*, lorsque les mouvements les plus violents y sont produits par le zele, la passion, et le caractere.

Il y a *emportement*, lorsqu'on n'y garde plus aucun ménagement ni pour les personnes, ni pour les choses, et qu'on s'y abandonne à tous les excès.

Il y a *enthousiasme*, lorsque l'auteur se livre tellement au sentiment qu'il éprouve en faveur de quelque objet, ou de quelque

personne que ce soit, qu'il ne voit plus, n'entend plus, et ne veut plus rien qui y soit contraire ou étranger.

Il y a *fanatisme*, lorsque l'objet de cet enthousiasme appartient à une sorte de culte, et qu'il y a entêtement outré, et erreur folle et bizarre.

Il y a *délire*, lorsque le fanatisme, l'enthousiasme, ou en général la passion va jusqu'à produire un véritable égarement d'esprit, un désordre réel dans les idées.

10°. *Froid. Insensible. Insipide. Glaçant.*

Lorsqu'on n'exprime point de sentiments, ou qu'on n'en exprime qu'avec trop de mal-adresse pour en inspirer au lecteur, le Style est *froid*. Dans le premier cas, le *Style froid* n'est un vice que dans les ouvrages où le lecteur a droit de s'attendre qu'on l'émeuve.

Lorsque l'auteur ne ressent lui-même aucun des sentiments qui tiennent à son sujet ou aux circonstances, son Style pêche par défaut de *sensibilité*.

Lorsque l'auteur n'a que le ton et l'apparence du sentiment sans en avoir la réalité, et qu'il est à cet égard précieux, doucereux, et fade à l'excès, de maniere à ne produire, malgré tous ses efforts, aucun effet desirable sur le lecteur, son Style est *insipide*.

L'*insipidité* nait en général du peu de

plaisir que les choses nous causent : voilà pourquoi on appelle également *insipide* tout ce qui ne nous offre ni agrément, ni satisfaction.

Lorsque loin d'exciter en nous quelque sentiment, le Style nous dispose au contraire à n'en pouvoir admettre aucun, et sur-tout de ceux qu'on veut nous inspirer, il est *glaçant*.

3me. Principe.

Pour ne rien dire qui ne fasse honneur à son esprit, c'est-à-dire, pour procurer aux autres des connoissances qui leur soient profitables, ou un agrément qui leur plaise; il faut donner au sujet que l'on traite, le développement qui lui convient, et qui doit toujours être calculé d'après la nature même des choses que l'on veut dire, d'après le but que l'on se propose, d'après les regles du genre que l'on adopte, d'après les circonstances où l'on est, et d'après l'aptitude du lecteur à saisir les idées qu'on lui présente, ses dispositions à les suivre, et l'intérêt qu'il peut avoir à s'en occuper.

L'objet de ce principe est de faire entourer chaque idée, de celles qui servent ou peuvent utilement servir à la faire ressortir davantage; à nous en faire sentir l'importance; à nous en montrer les conséquences ou l'étendue; à en établir les preuves; ou à nous

la rendre plus chere par les agréments dont on peut l'embellir, et par tous les sentiments qu'elle peut ou doit faire naître.

C'est le talent d'étendre ces développements jusqu'où le demandent la nature des choses et le but que l'on a ; c'est ce talent dirigé par un goût sûr qui ne nous permette jamais de franchir les bornes que lui-même nous prescrit ; c'est, dis-je, ce talent qui nous donne, selon les besoins ou les convenances, le Style nourri, et plein de cet embonpoint qui caractérise la vie, la force, et la santé : c'est ce talent qui renfermé dans de justes bornes, nous sauve des épisodes inutiles, des longueurs qui nous épuisent, de la lenteur qui nous assoupit, du défaut de tout étendre et de trop étendre : c'est ce talent, qui nous fournissant les idées accessoires exprimées, ou seulement indiquées, qui tiennent à chaque idée principale, rend le Style riche, abondant, fertile, et fécond ; place ou réveille ces idées assez à propos pour ne laisser ni vide ni lacune dans l'ouvrage ; nous fait parcourir sans trop de fatigue, de nombreux détails qui partent de principes simples ; et rend en un mot le Style abondant en pensées justes et solides, copieux en expressions heureuses et en images variées, et même quand il le faut, serré, laconique, énergique, et nerveux.

Mais combien l'application de ce principe

ne doit-elle pas différer d'elle-même, selon la diversité des motifs qui la provoquent ! Dans un ouvrage sérieux ou moral, qui n'est destiné qu'à des hommes instruits, on ne s'arrêtera qu'aux pensées qui, quoique naturelles, ne se présentent néanmoins pas à tout le monde, mais qui sont assez fécondes pour avoir une influence marquée sur tout l'ouvrage. Dans un livre élémentaire qui n'est adressé qu'à de jeunes éleves, on regardera comme idées nécessaires, non-seulement les principes et les regles pratiques qui en découlent, mais encore tous les détails qui sont propres à les faire bien comprendre, à les prouver, et à diriger dans l'application qu'on peut en faire, etc. etc.

1°. *Nourri. Plein. Arrondi. Abondant. Copieux. Fertile. Riche. Fécond.*

Le Style est *nourri*, lorsque le sujet est traité dans toutes ses parties avec les développements convenables, et que même ces développements fournissent plus d'idées qu'on n'en attendoit, ou du moins qu'on n'avoit droit d'en exiger.

Le Style est *plein*, lorsque toutes les parties ainsi développées, n'offrent ni endroit foible ou tronqué, ni lacune, vide, ou omission.

Le Style est *arrondi*, lorsque les développements sont par-tout également étendus, soignés, et satisfaisants, et que toutes les

parties sont à cet égard consonnantes entr'elles.

Le Style est *abondant*, lorsqu'il présente par-tout plus de choses et d'expressions convenables, que nous ne sommes accoutumés à en trouver dans des ouvrages de même genre; ou que du moins il nous en présente assez pour ne nous rien laisser à desirer.

Le Style est *copieux*, lorsqu'il offre une grande abondance, facile et naturelle, sur-tout en expressions convenables, choisies, et agréables.

Le Style est *fertile*, lorsque non-seulement cette abondance y paroît facile et naturelle, mais qu'elle provient en grande partie des talents de l'auteur.

Le Style est *riche*, lorsque l'abondance annoncée ou embellie par des images neuves et fréquentes, y est étalée d'une maniere aisée et agréable.

Le Style est *fécond*, lorsque l'abondance qu'il présente, renferme des choses très-importantes que l'on n'attendoit pas, et en fait appercevoir encore beaucoup au-delà de celles qu'il énonce.

Le Style *nourri* nous présente un nombre satisfaisant d'idées principales et accessoires; le Style *fécond* nous découvre d'immenses détails, toujours intéressants, et qui partent de principes simples. Là, nous parcourons un vaste terrein, et nous le voyons

tout entier ; ici, nous le parcourons plus rapidement, et à chaque pas il s'étend indéfiniment devant nous.

2°. *Expressif. Serré. Laconique. Fort. Energique. Profond. Nerveux. Vigoureux.*

On est *expressif*, quand on rencontre le mot propre, et qu'on sait l'employer de maniere à être clair, net, et précis.

Serré, se dit du Style où par le choix heureux des tours, les idées semblent se presser les unes sur les autres ; quelquefois aussi le Style *serré* consiste à ne dire que ce qui est nécessaire ou important, mais toujours avec une économie de paroles remarquable.

Laconique, se dit du Style très-serré et sententieux, à la maniere des Spartiates.

Fort, se dit du Style qui réunit la fermeté et l'énergie à la résolution et à la hardiesse, ou bien la solidité des pensées, et la convenance des sentiments à l'expression franche des unes et des autres, au choix heureux et hardi des tours, et au mérite d'être, sinon serré, au moins soutenu et animé.

Energique, se dit du Style où l'on observe une force extraordinaire et frappante dans la maniere de rendre les pensées et les sentiments ; ce qui suppose un choix particulier d'idées, de mots,

et

tours, propres à faire une vive impression.

Si les idées que l'on exprime si heureusement, sont du nombre de ces idées rares qui peuvent bien n'offrir qu'une vaine écorce aux yeux superficiels de la multitude, mais qui découvrent d'immenses trésors aux esprits pénétrants, accoutumés à méditer, le Style est *profond*.

Nerveux se dit du Style où la force résulte spécialement de la fermeté de l'ame, de la solidité des pensées, de la persévérance hardie et croissante des sentiments; en un mot, du caractere prononcé et inflexible de l'écrivain, plus encore que de sa science, de ses talents, ou de ses passions.

Vigoureux se dit du Style où l'on remarque une force qui renverse les obstacles, une hardiesse qui affronte les périls, une énergie que rien n'affoiblisse, et une activité que nulle difficulté ne puisse ralentir.

3°. *Inexact. Léger. Effleurer. Tronqué. Sec. Aride. Pauvre. Stérile*, (déja défini ci-devant.) *Décharné. Etranglé. Efflanqué.*

Ce qui n'est pas conforme à la vérité des faits, à la justesse des idées, aux rapports des choses, à l'ordre établi par l'art ou par la Nature, ou aux regles reçues comme loix, est *inexact*.

Ce qui a peu de poids, peu de consistance, peu de valeur ou d'effet, est *léger*. Quelque-

fois on entend par *léger*, ce qui est aisé.

Ce qui n'est léger que parce que l'auteur n'y a mis ni soin, ni peine, ni attention, est *effleuré*.

Ce qui manque de quelqu'une des parties qui y sont nécessaires ou convenables ; ce qui du moins est inexact, léger, et maigre par intervalles, est *tronqué*.

Ce qui est maigre ou sévere quant au fond, et ne nous dédommage par aucune sorte d'agrément, est *sec*. On qualifie aussi de Style *sec*, celui où les sentiments ne sont indiqués ou exprimés que durement et laconiquement, et où l'on voit que l'auteur n'est point dans les dispositions nécessaires, et n'a point les talents requis pour inspirer ces sentiments aux autres.

Ce qui réunit la sécheresse à la stérilité, est *aride*.

Ce qui nous offre peu de choses utiles ou desirables, est *pauvre*.

Ce qui est dans un état de sécheresse et de maigreur extrême, est *décharné*.

Lorsque les défauts précédents résultent du peu de talents de l'auteur, et non de la nature du sujet, le Style est *étranglé*.

Ce qui indique, outre le défaut de talents, un épuisement total qui provient d'efforts superflus, est *efflanqué*.

4°. *Lâche. Traînant. Lourd. Pesant. Diffus. Prolixe. Délayé. Asiatique. Redondant. Parasite. Flasque.*

S'il regne dans ce que l'on dit, un délayage inutile, sans vigueur, et sans aucune sorte de tension, le Style est *lâche*. Ce mot se dit de la partie euphonique, aussi-bien que de la partie expressive du Style ; c'est-à-dire, que le discours est également *lâche*, lorsque les liens des sons et des phrases y sont détendus.

Si ce défaut donne au Style une marche lente et sans activité, on est *traînant*.

Le Style *traînant* suppose des phrases trop longues et trop compliquées, et des expressions foibles, surchargées d'épithetes oiseuses, ou qui du moins n'ont rien qui réveille l'attention. On traîne ce qu'on ne peut porter : c'est une opération pénible et lente, qui indique spécialement la foiblesse, l'embarras, et la surcharge.

Si le peu de mouvement que l'on fait est le fruit d'efforts plus pénibles encore, on est *lourd*.

La *lourdeur*, s'il est permis d'employer ce mot, vient plutôt de l'inaction et de la stupidité de l'esprit que de sa foiblesse. Le Style *traînant* indique un auteur froid et sans énergie, qui emploie trop de paroles et de phrases pour ce qu'il dit.

Si l'on devient *lourd* ou *traînant*, parce qu'on s'opiniâtre à s'arrêter sur les choses plus qu'il ne faut, ou qu'on leur suppose une importance qu'elles n'ont pas, on est *pesant*.

Si l'on dit plus qu'il ne faut, on est *redondant*.

Si la *redondance* consiste sur-tout dans des détails et des expressions inutilement accumulées, on est *diffus*.

Si cette diffusion nous jette dans des longueurs aussi fatigantes que peu nécessaires, on est *prolixe*.

Si l'on développe ainsi à l'excès, non-seulement les idées principales, mais encore les idées accessoires les moins importantes, on *délaye*.

Si ces mêmes développements sont accompagnés d'une élégance importune et soignée, on est *asiatique*.

Si la diffusion et la redondance ne portent que sur des détails ou hors-d'œuvres, entiérement étrangers et inutiles au sujet et au but, on est *parasite*.

S'il résulte de ces différents défauts, que le discours n'offre plus ni liens, ni ressort, ni consistance, le Style est *flasque;* expression que l'on emploie aussi quelquefois en ne considérant que l'effet que le discours prononcé fait sur nos oreilles.

5°. *Exagéré. Outré. Forcé. Guindé. Enflé. Ampoulé. Boursoufflé. Emphatique. Hyperbolique.*

Ce qui altere la vérité en disant plus qu'il ne faut, soit à dessein de nous jetter dans l'erreur, soit parce que l'auteur y est lui-même entraîné, est *exagéré*.

Ce qui porte tellement les choses au delà des bornes admises et reconnues, que les hommes instruits ou de bon sens en sont blessés, est *outré*.

Ce qui exagere ainsi, non-seulement à dessein, mais d'une maniere peu naturelle et avec effort, est *forcé*.

Celui qui ne force les choses, qu'en cherchant à les élever ou à s'élever soi-même au-dessus de sa véritable sphere, est *guindé*.

Celui qui donne aux choses plus de volume, de grandeur, et d'importance qu'elles n'en doivent avoir, est *enflé*.

Celui qui enfle avec excès, et qui par-là cherche à en imposer, est *ampoulé*.

Celui qui est ampoulé, sur-tout du côté des sentiments, beaucoup au delà de ce que le fond du sujet peut admettre, est *boursoufflé*.

Ce qui est ampoulé ou boursoufflé d'une maniere pompeuse et avec un air de dignité, est *emphatique*.

Ce qui porte l'exagération à un très-haut degré, est *hyperbolique*.

Les mots *ampoulé*, *emphatique*, et sur-tout *boursoufflé*, se disent aussi de la partie euphonique du Style, lorsqu'il y a dans le choix et la suite des sons, dans la forme, la coupe, et la liaison des phrases, une recherche sensiblement déplacée; c'est-à-dire, lorsque l'on n'emploie que

les sons les plus sonores, et les phrases les plus nombreuses, tandis que le sujet n'est pas assez important, assez noble, assez grave, pour justifier ce ton exagéré. De grands mots et de petites choses forment le Style *ampoulé* : ajoutez-y de grands mouvements pour de foibles intérêts, vous aurez le Style *emphatique* : de plus grands efforts et une disproportion plus sensible, vous donneront le Style *boursoufflé*.

4me. Principe.

L'un des moyens les plus sûrs d'être clair, fidele, précis, et même fécond, serré, et persuasif, ou énergique, c'est d'avoir un plan bien conçu dont on ne s'écarte pas, et de suivre en même-temps les regles du genre dans lequel on écrit. Ce principe nous offre deux points de vue qu'il importe de ne pas confondre, la bonté du plan, et les regles du genre.

1°. Le sujet doit rouler sans interruption : le tissu doit en être complet, et la contexture naturelle et facile. Que les pensées se suivent dans un ordre convenable et naturel; la clarté et la liaison du Style en seront le premier résultat : que ces pensées nous soient présentées comme inhérentes au sujet et utiles au but ; le Style sera consonnant : que l'on écarte les conjonctions qui ne serviroient qu'à em-

barrasser le discours, en alongeant mal-à-propos la chaîne des idées, et en faisant croiser inutilement celles-ci entr'elles; le Style sera libre et dégagé : rien ne nuit plus à l'ordre, que ce qui est étranger ou superflu.

1°. Pour parvenir à former un plan, il faut faire ses *choix*, saisir les *convenances*, ménager les *accords*, régler l'*emploi* de chaque partie, déterminer l'*emplacement* de chaque idée, fixer le degré de chaque *passion*, et en préordonner les *graduations*.

Il faut savoir *choisir* les pensées, les sentiments, les expressions, et les tours, conformément aux principes que nous avons déja développés.

Il faut dans ces choix, avoir sur-tout égard aux *convenances* de ces pensées, de ces sentiments, de ces expressions, et de ces tours, avec le sujet, le but, le genre, la langue, et les circonstances, soit que celles-ci tiennent aux personnes, soit qu'elles tiennent aux choses, au temps, ou au lieu.

Il faut établir un *accord* sensible entre ces divers éléments, ensorte que loin d'y découvrir quelque dissonance que ce soit, on apperçoive que par-tout ils se prêtent un appui mutuel.

Il faut que l'*emploi* en soit assez heureux pour réunir tous les avantages qu'on

peut en attendre, et échapper à tous les défauts qui pourroient blesser ou nuire.

Il faut que le *placement* en soit fait avec assez d'adresse, pour que les rapports qu'il importe d'y remarquer, et l'effet qui doit en résulter, ne laissent rien à desirer aux bons esprits.

Il faut que les pensées soient présentées dans le *degré* d'énergie ou de légéreté, et les sentiments dans le *degré* d'intensité le plus analogue aux vues que l'on a, et de maniere qu'il n'y ait rien d'exagéré, de forcé, ou de vague, et de foible.

Il faut encore que toutes les précautions que l'on vient d'indiquer, produisent les pensées et les sentiments dans un ordre de graduation si parfaite, qu'à chaque pas les nuances se succedent en s'accroissant, et ne laissent appercevoir ni vide, ni monotonie, ni dissonance.

2°. *Méthode. Plan. Rapports. Consonnant. Inhérent. Continu. Lié. Contexture. Tissu. Enchaîné.*

La *méthode* consiste dans la fidélité à suivre un ordre qui soit tracé d'après des principes avoués, et qui détermine le choix, l'emplacement, la suite, et la liaison des parties. C'est en méditant les définitions qui suivent, que l'on découvrira les principes propres à nous fournir une bonne méthode, et à nous y rendre fideles.

Le *plan* est le tableau des divisions et sous-divisions de l'ouvrage, et de l'ordre dans lequel elles se succedent en conséquence de la nature du sujet, et de la méthode qu'on a choisie.

Les *rapports* sont les sortes de dépendance, de liaison, de conformité, de convenance, d'analogie, de rapprochement, de ressemblance, de concomittance, ou d'opposition, de contrariété, et d'exclusion que l'on découvre entre les objets ou les idées.

La *consonnance* est le rapport qu'il y a entre deux choses qui s'accordent entre elles, tendent au même but, se fortifient l'une l'autre, et marchent de concert.

L'*inhérence* est le rapport de deux choses qui par leur nature, ou seulement par leur état actuel, sont inséparablement unies entr'elles, comme par exemple, les qualités d'un même objet, ou les parties d'un tout.

La *continuité*, l'une des perfections du Style qui caractérisent le mieux l'étendue et la solidité de l'esprit, consiste dans la suite des objets ou de leurs parties, selon leur inhérence et leurs rapports, mais sans vide, sans interruption, sans aucune interposition de choses étrangeres.

La *liaison* ajoute à l'idée de continuité celle d'attache et de lien : elle suppose que l'on exprime ou que l'on indique suf-

fisamment dans la forme du Style, c'est-à-dire, par la valeur des mots et le tour des phrases, la concordance des idées entr'elles; de maniere que ces idées se suivent et s'appellent l'une l'autre dans l'ordre de leurs rapports. La *liaison* exclut tout ce qui est indépendant ou étranger, disparate ou discordant, vide ou déplacé, discontinu ou désuni.

Il est des auteurs dont le Style ne peut jamais être lié; ce sont ceux qui ne travaillent pas de suite, et qui par conséquent n'ont que des lambeaux faits à part; il leur est impossible de réunir bien naturellement tous ces morceaux détachés: ils ne peuvent que les coudre mal-adroitement, ou les rapprocher au hasard.

La *contexture* est le système général ou l'ordre qui renferme dans une même idée, le plan et la marche de l'ouvrage, la distribution et la liaison des parties.

Le *tissu* comprend ces mêmes parties et leur disposition: ce sont les choses considérées relativement à l'ordre où elles se suivent et s'enchaînent.

L'*enchaînement* est une liaison forte et bien marquée d'un grand nombre de choses qui sont de même nature ou tendent au même but.

L'idée de *chaîne* présente une suite d'une certaine étendue, et une liaison étroite qu'il seroit difficile de détruire.

3°. *Coulant. Périodique. Cicéronien. Facile. Aisé. Libre*, (dont on a déja parlé et que nous reverrons encore). *Leste. Dégagé. Détaché. Coupé. Décousu. Sautillant. Haché.*

Coulant indique un mouvement continu et facile de choses similaires, qui sont contiguës, et qui se suivent comme si elles avoient une pente commune, ou identité de nature et d'impulsion, telle qu'on la voit dans les parties élémentaires d'un fluide. Des liaisons justes qui n'ont point l'air d'avoir été recherchées, et sur lesquelles on passe légérement, contribuent beaucoup à rendre le Style *coulant*. On présente les mêmes idées, mais sous une image différente, quand on se sert du mot *rouler :* ici les diverses parties du discours sont comparées quant à leur marche ou mouvement, à des corps ronds qui se meuvent sur un terrain, qui est tout-à-la-fois uni, élastique, et incliné.

On voit que ce mot *coulant* doit encore s'employer en parlant des sons, lorsqu'on veut dire qu'ils se prononcent et se suivent avec une facilité remarquable et continue.

Périodique se dit des ouvrages où la plupart des phrases sont composées de plusieurs propositions grammaticalement enchaînées entr'elles, par le moyen des mots conjonctifs qui les rendent dépendantes l'une de l'autre.

Cicéronien se dit du Style abondant, élégant, harmonieux, et périodique, tel qu'on le retrouve dans les ouvrages de Cicéron.

Facile rappelle des choses qui se font sans effort, sans peine, et exigent peu d'apprêts : ce qui n'oppose aucune difficulté à son exécution est *facile* ; d'où l'on doit conclure que cette qualité du Style embrasse également les pensées, les expressions, les tours, les liaisons, et les sons. La *facilité* du Style consiste à dire ce que la nature des choses semble offrir d'elle-même aux bons esprits, et à le dire de la maniere la plus simple, la moins recherchée, la moins pénible, et la plus naturelle.

Aisé réunit l'idée de liberté à celle de facilité : on est *aisé* quand on agit sans rencontrer d'obstacles, et qu'aucune cause, considération, ou circonstance ne s'oppose au déploiement de son action. L'*aisance* n'exclut pas le travail ; elle exclut seulement la gêne et la contrainte, et en même-temps toute idée d'efforts et de peines.

L'homme qui veut paroître *aisé* dans son maintien, doit éviter tout ce qui pourroit donner un air roide à ses mouvements, un air empesé à sa contenance, un air grimacier à ses traits, et un air entortillé à sa démarche. Il en est de même de l'écri-

vain : on ne doit remarquer ni gêne dans sa maniere de s'énoncer, ni complication, ni embarras dans la coupe et la suite de ses phrases, ni affectation dans le choix de ses idées ou de ses mots : peu de parentheses, point de préliminaires, ni de périodes trop longues; point de ces répétitions étrangeres à la passion, et qui ne sont qu'une maniere de retourner sur ses pas : que la route ne soit hérissée ni de cailloutages, ni d'épines; qu'elle ne soit tortueuse nulle part; qu'elle soit droite et unie; et qu'on n'ait point à l'aller chercher loin de soi.

Libre renferme l'idée d'une certaine force naturelle qui nous rend capables de former des résolutions et de les rendre effectives; et de plus l'idée d'une indépendance qui assure à nos volontés et à nos actions, la fermeté et le développement qui nous conviennent. Celui qui est *libre*, n'est retenu ni par des embarras, ni par des empêchements : le dégagement, l'aisance, et la facilité réunis à la puissance d'agir, constituent la *liberté*. On en use quand on exerce les droits que nous donne la nature des choses; on en abuse si l'on s'arroge des droits que l'on n'a pas : mais cet exercice même renfermé dans ses justes bornes, exige et présuppose les facultés nécessaires pour agir, et les talents sans lesquels on agiroit mal.

Leste présente l'idée d'une légéreté aisée, vive, et même rapide dans tous ses mouvements : ce mot exclut par conséquent tout ce qui tient à la gêne, à l'apprêt, à la lenteur, et à quelque sorte de difficulté que ce soit.

Dégagé annonce une chose qui ne tient aux autres par aucun lien : on *dégage* quand on rompt ces sortes de liens, ou qu'on y soustrait la personne ou la chose dont il s'agit : l'effet naturel du *dégagement* est la liberté et l'aisance, une marche leste et légere, dans laquelle aucun embarras ne gêne, aucun obstacle n'arrête, aucun détour ne dérange, et aucun fardeau n'appesantit.

Détaché présuppose une chose antérieurement attachée à d'autres, mais qui s'en trouve distincte, séparée, et isolée. Les peintres disent qu'un objet est *détaché*, quand on en montre les contours autant que l'art le permet, qu'on lui donne la rondeur qui convient, et qu'en un mot on ne le couvre par aucun autre objet ; mais souvent on ne détache ainsi nos idées qu'au détriment de nos connoissances.

Coupé indique une liaison préexistante que l'on détruit, ou à laquelle on n'a aucun égard. Le Style *coupé* est celui où l'on n'emploie en général que des phrases courtes et détachées. Le nombre infini des rapports qui lient les choses entr'elles,

nous porte à enchaîner toujours davantage nos idées les unes aux autres, à mesure que nos connoissances sont plus étendues ou plus parfaites : mais le soin d'être clair, le desir de rendre le travail de l'esprit plus facile et plus agréable, doivent nous rapprocher du Style *coupé*, autant que le permettent le but que l'on se propose, le genre dans lequel on travaille, et le sujet que l'on traite ; ou autant que l'exigent les facultés de ceux à qui l'on parle, et le soin de la variété, en un mot, le bon goût et la saine raison.

Décousu, se dit de ce qui n'est plus lié à rien, et dont on a détruit ou négligé toutes les liaisons. Le Style *décousu* n'offre que des pensées entiérement désunies et isolées ; c'est le Style coupé et détaché à l'excès : rien n'est plus leste sans doute ; mais aussi rien n'est plus léger, plus superficiel, et plus vain.

Sautillant, ne peut se dire que de l'écrivain entiérement décousu, qui ne s'arrête à aucune idée, ne respecte aucune liaison, et passe ou revient sans cesse de l'une à l'autre sans ordre, et sans à-propos.

Haché signifie un Style où les phrases sont aussi courtes et aussi détachées, les objets aussi coupés, et les pensées aussi décousues qu'il est possible ; un Style où l'on ne présente, au lieu des objets

eux-mêmes, que des parcelles d'objets, également menues, insuffisantes, et désunies.

4°. *Incohérent. Informe. Indigeste. Croisé. Entre-mêlé. Entrelacé. Entrecoupé. Entrelardé. Hérissé. Tortueux.*

Incohérent marque un défaut de rapport ou de liaison, dans les parties majeures, moyennes, ou mineures d'un ouvrage. Il se dit des pensées et des morceaux qui se suivent sans que l'un paroisse mener à l'autre par quelque lien que ce soit.

Informe, indigeste : celui-ci tient plus aux choses que l'on dit ; celui-là a plus de rapport à la *forme* sous laquelle on les présente. Une pensée *indigeste* est celle que l'on n'a point assez méditée, et que l'on offre avec les longueurs, les superfluités, et tous les hors-d'œuvres qui par le jeu des circonstances, l'ont mal-à-propos accompagnée dans notre esprit, lorsque nous y avons arrêté notre attention. Un ouvrage *informe* est celui dans lequel il n'y a aucun ordre, aucun arrangement convenable, entre les parties ou pensées que l'on y trouve.

Croiser se dit des détails, des pensées, des raisonnements, ou des passages dont l'un tend à suspendre, affoiblir, ou détruire l'effet de l'autre, en ce que les idées, au lieu de s'y réunir dans une même

même direction, y donnent des résultats différents ou opposés.

Entre-mêler, s'entend des choses qui insérées mal-à-propos parmi les autres, et y étant déplacées, ne peuvent que compromettre ou déranger l'ordre, affoiblir ou détruire les rapports, et ralentir la marche des idées, ou la rendre pénible.

Entrelacer indique des choses étrangeres à l'ouvrage, ou déplacées, mais qui au moyen du plan qu'on s'est fait, ou des tours ou liaisons qu'on emploie, sont tellement unies aux autres, qu'il seroit difficile ensuite de les retrancher sans emporter une partie de ce qui est nécessaire ou convenable.

Entrecouper, c'est jetter dans un ouvrage des choses qui interrompent brusquement la suite des idées, de maniere à en détruire les liaisons; les digressions, les citations, les parentheses font souvent cet effet, ainsi qu'en général les longueurs et les déplacements, c'est-à-dire, les choses étrangeres, inutiles, ou employées mal-à-propos, lorsqu'elles arrivent avant que le récit, le raisonnement, la peinture, ou la pensée précédente, ou déja annoncée, soit suffisamment développée.

Entrelarder ne suppose point que la chaîne soit rompue : mais il suppose que cette chaîne embrasse des choses étrangeres ou inutiles, et de peu d'étendue, qui vien-

nent par intervalles, mais fréquemment, se fondre ou se lier avec celles qui appartiennent au sujet.

Hérisser offre à l'esprit une grande quantité de choses qui font obstacle ou qui déplaisent. Ce n'est pas que ces choses soient toujours inutiles ou étrangeres : mais c'est qu'il y a ou excès dans le nombre, ou mal-adresse dans l'emploi qu'on en fait.

Tortueux se dit du Style où l'on n'exprime les pensées qu'avec embarras, et où l'on n'arrive à son but que par des détours : défaut de précision dans les idées et de netteté dans l'expression, défaut de franchise ou d'activité dans sa marche, défaut d'ensemble ou de simplicité dans son plan ; tels sont les causes ou les effets du Style *tortueux*.

5°. *Géné. Pénible. Roide. Empesé. Pédant. Recherché. Affecté. Grimacier.*

Le Style est *gêné*, quand le lecteur s'apperçoit des peines que l'écrivain a rencontrées ; quand on voit que ce dernier a éprouvé des difficultés qui l'ont empêché de dire parfaitement ce qu'il vouloit, ou comme il le vouloit. Le Style est *pénible*, quand la gêne y est plus sensible ou plus grande. Ce n'est certainement pas sans travail que l'on parvient à bien écrire : mais il ne faut pas que le lecteur soit averti de ce travail, lors

même qu'il en recueille le fruit : l'art de le cacher doit être un des premiers soins de quiconque aspire à quelque succès. Ce qui rend le Style *gêné* ou *pénible*, ce sont les détours, la mal-adresse dans la forme ou la suite des phrases, les mots pris à côté des termes propres, la monotonie et la disconvenance, jointes plus ou moins sensiblement au soin de bien dire et à la recherche du mieux. Ce sont ces derniers traits qui décelent les efforts infructueux que l'on a faits pour éviter les défauts précédents, qui sans cela pourroient n'être que le fruit de la négligence.

Le Style est *roide*, quand il ne se fléchit point selon les loix des convenances, les besoins de la variété, et les regles du goût ; ou quand il ne se fléchit qu'à demi, gauchement, et avec peine. La roideur vient de la trop grande fermeté ou ténacité des choses : le Style est ordinairement *roide* par les mêmes causes qui le rendent gêné, pénible, recherché, lourd, et traînant. Celui qui a ces défauts, ne saura jamais sacrifier aux graces.

Le Style est *pédant*, quand on parle d'un ton magistral, avec une exactitude recherchée, et une sévérité outrée ; comme si on avoit le droit de donner des leçons à tous ceux à qui l'on s'adresse, et qu'on ne sût les instruire ou les reprendre

qu'avec autorité : le pédant attache aux moindres bagatelles, autant d'importance qu'aux choses les plus graves : il est souvent *lourd*, et toujours *roide*.

Le Style est *empesé* lorsque le pédantisme consiste dans une grande affectation d'arrangement, d'exactitude, et de pureté de langage, aussi-bien que dans le ton doctoral. L'homme *empesé* est moins attentif aux moyens de plaire et d'instruire, qu'à la recherche d'une perfection déplacée, et qu'au soin de donner une haute idée de son mérite, de sa dignité, et de son savoir-faire.

Le Style est *recherché*, lorsque voulant paroître plus élégant, plus éloquent, plus savant, plus profond, ou plus fleuri, et plus agréable, l'auteur court après des expressions, des tours, des idées, ou des images dont l'à-propos et la convenance sont trop difficiles à saisir, et les rapports trop éloignés ou trop peu sensibles. Ce qui est *recherché* a le double vice de n'être point naturel, et d'avoir coûté beaucoup de peine.

Le Style est *affecté*, lorsque non-seulement il annonce les mêmes prétentions, et quelquefois les mêmes efforts que le Style recherché, mais que de plus, il se développe avec ostentation, et qu'il est le fruit d'un goût, et d'une prédilection particuliere.

Le Style est *grimacier*, lorsque par défaut d'organisation ou vice d'hypocrisie, ou mauvais pli, l'auteur est affecté jusqu'à tomber dans une sorte de contorsion.

II°. Les *regles* qui appartiennent au genre que l'on adopte, et que la raison, le goût, ou l'usage nous prescrivent comme nécessaires pour caractériser nos écrits, et y établir ou maintenir la forme qu'il convient de donner aux masses ou parties majeures; ces regles nous ouvrent un champ très-vaste, que nous ne pouvons pas entreprendre de parcourir ici : nous laissons aux ouvrages qui traitent spécialement de chaque genre, à les faire connoître, et sur-tout à les développer; et nous nous bornons à indiquer les genres les plus ordinaires dans notre littérature, ainsi qu'à dire un mot des regles les plus générales, et à montrer la méthode en définissant quelques-uns des Styles particuliers que ce point de vue peut nous fournir.

I°. On peut rapporter les principaux genres aux classes ou especes qui suivent...

Genres dont la forme est sur-tout déterminée par la maniere dont on y emploie la langue; tels que le genre poétique, le genre en prose, le genre marotique, etc.

Genres dont la forme consiste dans l'exposition des choses la plus simple, la plus courte, et la moins recherchée qu'il

est possible ; tels que ceux des ouvrages qu'on appelle actes, aphorismes, maximes, sentences, avis, sommaires, prologues, introductions, analyses, etc.

Genres dont la forme naît de la nature et de l'espece des récits qui en sont l'objet ; comme ceux que l'on nomme journal, gazette, narration, récitatif, éloge historique, histoire, historiette, anecdote, nouvelle, conte, roman, romance, fable, apologue, métamorphose, épopée, élégie, etc.

Genres dont la forme vient du nombre des personnages qui y figurent ; comme monologue, dialogue, colloque, entretien, conférence, etc.

Genres dont la forme présente une idée de correspondance ; comme billets, lettres, épîtres, dédicaces, dépêches, réponses, repliques, héroïdes, etc.

Genres dont la forme résulte de la multiplicité et de la diversité des objets réunis dans un même ouvrage ; comme paralleles, caracteres moraux, recueils, rapsodies, variantes, mêlanges, œuvres, opuscules, ana, etc.

Genres où la forme est déterminée par le point de vue instructif sous lequel on présente le sujet ; comme essais, traités, dissertations, remarques, critiques, traductions, méditations, philosophie, morale, didactique, églogues, géorgiques, satyres, descriptions, etc.

Genres qui puisent leur forme dans le but oratoire que l'on se propose ; comme discours, plaidoyers, mémoires, harangues, mercuriales, réprimandes, semonces, remontrances, compliments, remerciements, déclamations, diatribes, etc.

Genres qui prennent leur force dans le but oratoire religieux que l'on choisit, comme invocations, prieres, homélies, prônes, exhortations, sermons, panégyriques, oraisons funebres, etc.

Genres qui tirent leur forme d'un but théatral ; comme drames, comédies, pieces héroï-comiques, tragi-comiques, tragédies, intermedes, prologues, opéra, opéra comiques, opéra bouffons, farces, parades, etc.

Genres dont la forme a rapport à quelqu'idée de chant ; comme airs, ariettes, chœurs, duo, trio, cantates, cantatilles, hymnes, cantiques, pieces lyriques, stances, strophes, anti-strophes, épodes, exodes, oratorio, odes, chants, chansons, vaudevilles, rondeaux, romances, triolets, couplets, noëls, brunettes, etc.

Genres dont la forme est sur-tout relative à l'idée de quelqu'agrément ou mérite particulier, de circonstance, ou autre ; comme ballades, épithalames, acrostiches, sonnets, madrigaux, épigrammes, énigmes, logogriphes, etc.

2°. Comme ces genres, qui se portent

à plus de cent trente, sans compter ceux que nous n'avons pas cités, ont tous leurs regles, soit communes, soit particulieres, il est facile de concevoir qu'ils doivent donner lieu à un grand nombre de qualités de Styles différents, soit bons, soit mauvais. Nous nous bornerons à celles qui suivent....

Régulier. Irrégulier. Egal. Inégal. Disproportionné. Négligence. Libre, (dont nous avons déja parlé en le prenant sous d'autres acceptions.) *Licence. Hardi*, que nous reverrons encore au 5e. principe.

Lorsque l'auteur se conforme dans la totalité de son ouvrage, au texte et à l'esprit des regles, c'est-à-dire, des loix ou préceptes que la langue, l'usage, le bon goût, et le genre lui prescrivent, l'ouvrage est *régulier*. Si l'auteur manque de suivre ces mêmes regles, soit qu'il les viole toutes, soit qu'il n'en viole que quelques-unes, l'ouvrage est *irrégulier*.

L'un des effets les plus précieux de l'observation des regles, c'est l'*égalité* du Style, qui consiste sur-tout à ne pas s'écarter du ton qui convient à l'ouvrage. Mais il ne faut pas confondre l'*égalité* qui n'est ennemie que des discordances, avec la monotonie, qui exclut même la variété que nous offre la Nature.

Si de la violation des regles, il résulte une différence désagréable quant au mé-

rite, au ton, ou à l'étendue des parties de l'ouvrage, l'auteur sera *inégal* : si les inégalités sont plus sensibles, et blessent essentiellement les loix de la symmétrie, l'ouvrage sera *disproportionné*.

Si l'ignorance, la rapidité du travail, ou la paresse et l'insouciance se font remarquer dans les écrits par les fautes qu'on y découvre et qu'il eût été facile d'y éviter, ou par les beautés que l'on regrette de n'y pas trouver et qu'il eût été facile d'y répandre; alors le Style est *négligé*.

La *négligence* suppose, comme on le voit, que l'auteur ne s'écarte des regles qu'en des choses qui semblent peu importantes.

Si l'écart est l'effet d'une volonté déterminée, et se fait avec réflexion et connoissance de cause, il y aura *liberté* : si l'on fait des fautes semblables, ou même des fautes plus graves, en bravant les regles, et en témoignant le mépris ou le dédain qu'on aura pour elles, il y aura *licence*.

3°. Pour donner quelques exemples des définitions des différents genres, nous dirons seulement que. . . .

Le Style *lapidaire*, le seul que l'on doive employer dans les inscriptions et dans tous les genres qui s'y rapportent, doit être simple, naturel, grave, concis, énergique, et ne rien présenter d'ignoble, de trivial, ou de familier, quoiqu'il affectionne

et recherche les termes et les tours antiques.

Le Style *didactique*, c'est-à-dire, le Style propre aux ouvrages qui ont pour objet, l'enseignement de quelque art ou de quelque science, l'exposition et les preuves, ou les développements des principes et des regles qui y appartiennent, doit être clair, correct, naturel, aisé, méthodique, et concis : il doit de plus porter l'empreinte des agréments et des couleurs de la science ou de l'art dont on traite ; il doit en retracer le caractere, et en prendre le ton et le langage.

Le Style *dogmatique*, qui n'appartient qu'aux ouvrages où l'on se propose, non-seulement d'enseigner, mais sur-tout de faire adopter et consacrer jusques dans sa conduite, la doctrine que l'on expose, demande la précision, la simplicité, la clarté, le ton de l'autorité, et la gravité ou l'austérité qui caractérise la matiere que l'on traite.

Le Style *historique*, qui résulte de la narration des faits, doit joindre au mérite de l'ordre, la clarté, le naturel, et le degré de noblesse, d'élégance, et de sensibilité que comportent les choses dont on parle.

Le Style *oratoire*, qui peut et doit se retrouver par-tout où l'on veut en même-temps persuader et toucher, exige l'ordre,

la clarté, la force, l'élévation, les mouvements de la passion, la graduation des sentiments, la chaleur, la variété, et l'élégance.

Le Style *académique*, que l'on réserve aux ouvrages qui ne sont adressés qu'à des lecteurs ou auditeurs instruits et choisis, et dans lesquels on ne parle que de ce qui intéresse ou concerne les sciences, les arts, les savants, ou les artistes, doit être clair, noble, élevé, méthodique, égal, soutenu, élégant, ingénieux, et fleuri.

Le Style *épistolaire*, qui varie selon les correspondants et les objets de la correspondance, doit toujours avoir, sinon le ton familier, au moins le ton simple et naturel.

Le Style *épigrammatique*, doit réunir la simplicité, le naturel, et la concision avec des idées fines, délicates, ingénieuses, et piquantes, et de plus, autant que l'occasion s'en présente, les termes et les tours du vieux langage, et même le ton négligé et naïf.

On peut enrichir cette galerie à volonté, et selon le desir ou le besoin des éleves: on peut commencer par les genres les moins compliqués, et finir par les genres les plus composés: on peut même réduire toutes ces définitions à un très-petit nombre de termes: c'est ainsi que l'on dira, par exemple, que le Style des tra-

ducteurs doit réunir le Style de la langue, celui du genre, celui du sujet, et celui de l'auteur que l'on traduit, etc.

5me. Principe.

Notre cinquieme et dernier principe, concerne l'emploi que l'on doit faire de la langue dans laquelle on écrit. Il faut que dans cet emploi, l'auteur nous offre par-tout un accord parfait de cette langue avec elle-même; un accord agréable des sons qui composent cette langue, avec la nature ou le développement de nos organes; un accord parfait de cette même langue avec les talents naturels ou acquis, ou cultivés de celui qui s'en sert, avec la trempe particuliere de son esprit, le caractere moral qui lui est propre, et les mœurs qu'il a contractées.

Ainsi dans l'emploi qu'on fait d'une langue, on doit toujours, 1°. suivre avec la plus grande fidélité, le génie et les regles de cette langue : on doit, 2°. en ménager et en assortir les sons de maniere à profiter des avantages qui peuvent en résulter, et à sauver ou adoucir les inconvénients qu'on peut en craindre : on doit, 3°. varier les expressions, les tours, et les sons, autant que le permettent nos talents naturels, dans le développement desquels il ne faut laisser appercevoir ni

gêne, ni étranglement; ni exagération, ni dissonances; et autant que le permettent nos talents acquis et cultivés, qui doivent y trouver les mêmes ressources, et pouvoir y éviter les mêmes dangers; autant encore que l'exige la trempe particuliere de notre esprit, que les principes du bon goût peuvent bien diriger, mais que la langue ne doit jamais altérer ou détruire; et de plus, autant que l'exige le caractere moral de notre ame, que nous devons toujours pouvoir présenter en beau, et avec une entiere liberté; et enfin, autant que l'exigent les mœurs sociales que nous avons contractées, et que la langue ne doit jamais nous contraindre de dissimuler, d'affoiblir, ou d'outrer. Voyons quelques-unes des qualités du Style, desirables ou vicieuses, qui se rapportent à ces différents articles, c'est-à-dire, qui résultent de l'usage que l'on fait de la langue, relativement aux points de vue que nous venons d'indiquer.

I°. Accord du génie et des regles de la langue avec les choix et les procédés de l'auteur dans la formation de son langage.

Usité. Vieux. Nouveau. Hasardé. Correct. Pur. Soigné. Châtié. Limé.

Heureux. Recherché. Affecté. Néologue. Négligé. Incorrect. Barbare.

Le mot *usité* se dit en matiere de Style, des mots, des expressions, et des tours qui sont autorisés par l'usage bien établi de ceux pour qui on est censé écrire.

Le mot *vieux* s'applique aux termes et aux constructions que l'on reconnoît avoir été usités dans une époque antérieure, mais dont on ne se sert plus dans le langage ordinaire.

Le mot *nouveau* ne convient qu'à des choses inconnues ou inusitées, ou non admises, et que l'on produit, soit qu'elles soient justifiées par des convenances sensibles, ou non.

Le mot *hasardé* indique des choses inusitées et téméraires, c'est-à-dire, des choses que l'on se permet sans être assuré d'en obtenir le succès que l'on desire.

Le mot *correct* suppose, 1°. que les termes dont on se sert, appartiennent tous à la langue, ou que du moins il n'en est aucun qu'elle répudie; 2°. que jamais ces termes ne sont pris à contre-sens; et 3°. que leur arrangement ne blesse en rien les regles auxquelles l'usage les assujettit.

Le mot *pur* annonce une correction si parfaite, qu'il n'y reste rien qui puisse donner quelque doute, ou inspirer quelque scrupule aux lecteurs les plus instruits

et les plus délicats, sur aucune des trois conditions que le Style *correct* exige, et principalement sur la valeur des mots, et leur construction.

Le mot *soigné* s'applique aux écrits dont l'auteur paroît avoir toujours mis la plus grande attention à éviter même les fautes ou les négligences les plus légeres.

Le mot *châtié* ne peut convenir qu'aux écrits où les soins dont on vient de parler, procurent au Style, la correction la plus conforme au génie de la langue, et la plus exacte aux yeux de l'homme de goût. On doit y porter le soin de cette correction jusqu'au scrupule, et y éviter tout ce qui ressemble à la négligence.

Le mot *limé* suppose un travail soutenu et des soins presque minutieux, pour écarter de son Style, jusqu'aux plus petites imperfections ou négligences, jusqu'aux plus légeres apparences de fautes.

Le mot *heureux* est réservé au Style où la perfection ne présente aucune trace de gêne ou d'effort, et procure un agrément inattendu. Il faut que l'agrément semble y naître de lui-même, sans étude et sans soin; il faut même qu'il soit nouveau, ou que du moins il n'ait pas été plus prévu que recherché.

Lorsque la recherche des perfections dont nous venons de parler, dirigée par quelque vice de goût, ou par quelque

travers d'esprit, fait jetter dans le Style des expressions ou des constructions qui semblent d'abord neuves et heureuses, mais qui examinées de plus près, n'offrent plus que des écarts que la raison et le génie de la langue ne peuvent admettre, des écarts inconciliables avec la propriété des termes, la direction des regles, l'analogie des idées, et les principes de la saine logique; alors on tombe dans le *néologisme*. (Voyez pour les mots *recherché* et *affecté*, notre quatrieme principe, article premier, numéro cinq, page 180.)

Lorsque les fautes dont il s'agit, sont des violations certaines de regles généralement avouées, on est *incorrect*; et on l'est plus ou moins, selon que ces fautes sont plus ou moins grossieres ou fréquentes.

Lorsque ces fautes plus multipliées et plus graves tiennent à des mots inventés ou étrangers, que l'on emploie d'une maniere sensiblement contraire à l'analogie et aux regles de la langue, soit par la forme qu'on leur donne, soit par la construction à laquelle on les soumet; on est *barbare*. Ce mot embrasse donc tout-à-la-fois ce que les grammairiens appellent des *barbarismes* et des *solécismes*, quand les uns et les autres blessent la langue en des points essentiels.

II°.

IIe. Accord des sons de la langue avec la disposition de nos organes.

Facile et *coulant* (que nous avons déja vus.) *Suave. Mélodieux. Moëlleux. Sonore. Euphonique. Ronflant. Pompeux. Majestueux. Imposant.*

Dur. Ferré. Guttural. Apre. Rude. Raboteux. Cacophonie. Grêle. Maigre. Sourd. Creux, (que l'on a déja vu.) Et *Sépulcral.*

Bruyant. Bouffi. Boursoufflé. Lent. Rapide. Varié. Monotone. Nombreux. Cadencé. Mesuré. Rompu. Brisé.

Harmonieux. Imitatif. Pittoresque. Mou. Emmiellé. Efféminé.

Les sons qui composent les mots que l'on emploie, ont besoin pour plaire aux gens de goût, 1°. de convenir à la nature et au développement de nos organes, 2°. de convenir entr'eux, et 3°. de convenir soit à l'objet qu'on veut peindre, soit à l'effet qu'on veut produire.

Pour convenir à la nature et au développement de nos organes, il faut que les sons soient faciles à prononcer, et agréables à entendre. Pour convenir entr'eux, il faut que le passage de l'un à l'autre soit aisé et naturel, et que la suite en soit liée ou coupée, selon les loix de

la variété, et les besoins de la respiration. Pour convenir à l'objet qu'on veut peindre et à l'effet qu'on veut produire, il faut qu'ils imitent tantôt le bruit que font les êtres dont on parle, et tantôt le mouvement et la marche soit des choses, soit des passions; ou que du moins ils nous rappellent et nous retracent, à l'aide de l'analogie, les qualités physiques les plus intéressantes ou les plus importantes des objets. Mais comme en toutes choses, il arrive souvent que les causes et les effets se croisent de mille manieres différentes, on ne doit pas être étonné que ces trois points de vue nous fournissent à un grand nombre de qualités du Style qui appartiennent à l'euphonie, ainsi qu'on en jugera par les détails qui suivent.

Le Style dont la douceur flatte agréablement l'oreille, est *suave*.

Celui qui n'admet en général que des sons pleins et nourris, des syllabes retentissantes et suffisamment longues, est *sonore*.

Celui qui présente en même-temps des sons doux, faciles, et sonores, est *mélodieux*.

Celui qui se fait plus sensiblement remarquer par la suavité et la mélodie, est *mélodieux*.

Celui où le choix des sons paroît être fait avec art, et de maniere à plaire,

non-seulement par leur plénitude, mais même par leur retentissement, et en même-temps par leur accord, est *euphonique*.

Celui où le retentissement des sons est aussi grand et aussi continu que l'art et la langue le permettent, est *ronflant*.

Celui où les syllabes longues dominent, et où les mots euphoniques appartiennent à la classe des expressions nobles, est *majestueux*.

Celui qui y ajoute la richesse des images, est *pompeux*.

Les Styles *majestueux* et *pompeux* demandent des phrases prolongées et périodiques : ils demandent sur-tout de la dignité.

Celui qui n'a recours à ces ressources de l'art, que dans le dessein de mieux faire ressortir les pensées graves et fortes dont il s'occupe, est *imposant*.

Les sons pénibles à prononcer rendent le Style *dur* : une dureté plus forte et continue rend le Style *fermé*.

Tout son dur qui se prononce du gosier, s'appelle *guttural*. (Nous avons parlé ailleurs du Style *dur*, considéré dans son rapport avec les choses que l'on dit, et avec la maniere de les dire.)

Lorsque les sons *durs* qui se suivent, font obstacle d'un à l'autre, le Style est *rude*.

La rudesse plus forte rend le Style *âpre*.

L'aspérité plus fréquente rend le Style *raboteux* : l'opposition formelle et choquante des sons entr'eux, conduit à la *cacophonie*.

Les sons foibles, lorsqu'ils sont trop multipliés, rendent le Style *maigre* : s'ils portent la maigreur à un plus haut degré, et qu'ils semblent n'avoir, pour ainsi dire, ni volume, ni consistance, ils rendent le Style *grêle*.

On donne souvent une signification plus étendue à ces deux mots : on appelle Style *maigre*, celui qui dans ses principaux éléments manque de substance, et offre peu de vues ; celui qui n'a presque ni valeur ni force quant au fonds, ni développement quant aux détails ; celui qui, en un mot, semble ne présenter que des formes presque vides. On appelle Style *grêle*, celui qui non-seulement est *maigre*, mais qui de plus ne nous donne que des idées minutieuses, et des sentiments foibles ; et qui de cette sorte nous fait observer dans l'auteur, une véritable pénurie de connoissances ou de pensées qui soient dignes de quelqu'attention.

Si les sons paroissent pleins, mais concentrés et sans retentissement, ils donnent un Style *sourd*.

Le son creux et sourd prend le nom de *sépulcral*.

Les sons rendent le Style *bruyant*, lorsqu'ils sont tous très-sonores, et que cette continuité de sons pleins et retentissants fatigue plus qu'elle ne plaît : ce Style s'appelle *bouffi*, lorsqu'il y a de plus une disconvenance frappante entre le volume des sons, et la petitesse des objets. La *bouffissure* indique et suppose le dessein d'aggrandir les idées par les mots.

Les sons donnent de la *lenteur* au Style, lorsqu'ils offrent trop de syllabes longues, et qu'ils sont trop souvent coupés par de grands repos : ils lui donnent de la *rapidité*, lorsqu'ils sont coulants ; que les syllabes breves y dominent, et que les repos y sont si foibles, qu'ils paroissent accumuler les sons les uns sur les autres, plutôt que d'en rallentir la marche. Ils y jettent de la *variété*, lorsqu'on y combine avec art, les sons foibles et ceux qui sont sonores, les syllabes longues et les breves, les repos rapides et ceux qui sont plus marqués, les repos éloignés et ceux qui sont plus fréquents. Ils y répandent de la *monotonie*, lorsque la nature des sons, la quantité prosodique des syllabes, l'espece des repos, et l'espacement, la coupe, et la forme des phrases sont toujours à peu près les mêmes.

Le *nombre* consiste sur-tout à réunir des sons pleins et sonores, mais coupés

par des sons rapides et légers, des repos sensibles et préparés, et des formes de phrases d'une juste mesure; le tout adapté aux besoins ou aux facultés de nos organes, et réglé selon les loix de la plus heureuse variété. Lorsque le *nombre* semble assujetti à une marche plus réguliere et déterminée d'avance, que les chûtes plus sensibles y sont comme annoncées par l'étendue plus ou moins grande des intervalles, et que tout y décele unité de ton, de plan, et de mouvement, alors le Style est *cadencé*. Il est *mesuré*, lorsque les loix de cette cadence sont plus uniformes, suffisamment connues, et exactement suivies.

Le Style est *rompu*, lorsqu'il s'éloigne en tout des procédés qui le rendroient nombreux; lorsque par le mélange des sons, des repos, et des mouvements, le nombre manque là où on peut l'attendre; lorsqu'enfin la chaîne des idées, la régularité de la marche, et l'accord des affections de l'ame, semblent négligés, non dans l'esprit de l'auteur, mais dans le corps et le tissu du discours.

Lorsque la négligence dont on vient de parler, dégénere en vrai désordre, et produit des chocs aussi fréquents que difficilement agréables, le Style est *brisé*.

Le Style est *harmonieux*, lorsque par la partie euphonique et le nombre, on

parvient à peindre les choses dont on occupe le lecteur ; c'est-à-dire, lorsque l'on parvient à imiter le bruit des objets, ou la voix des êtres animés, par les sons que l'on choisit ; qu'en même-temps on imite la marche et l'action des uns et des autres par la coupe des phrases, par la rapidité ou la lenteur du mouvement, et par la facilité ou les efforts dont le discours offre l'empreinte ; et qu'enfin on imite les passions par les tours que l'on prend ; ou que du moins on parvient à établir une analogie frappante entre ce que l'on veut faire penser ou sentir, et la maniere dont on sait employer les éléments matériels du langage. *L'harmonie* bien sensible dans les détails, rend le Style *imitatif :* portée à son plus haut point de perfection, elle le rend *pittoresque ;* avantage auquel on parvient aussi par la vivacité des images.

Quand on sacrifie trop ou mal-à-propos à la douceur et à la suavité du Style, on tombe dans la *mollesse.* Le Style *mou* devient *emmiellé*, lorsqu'il résulte du desir et de l'habitude de flatter avec affectation et à l'excès : il devient *efféminé*, lorsqu'il porte un caractere frappant de foiblesse d'ame.

Il est à propos de remarquer ici....

1°. Que l'harmonie par laquelle on imite le bruit naturel ou ordinaire à l'objet dont

on parle, forme une sorte d'image très-parfaite, mais qui dans notre langue n'a l'avantage d'être noble que quand elle résulte de la phrase entiere : car les mots imitatifs sont presque tous chez nous du Style familier, plaisant, et même bas et trivial.

2°. Que pour l'euphonie ou la mélodie du discours, il faut sur-tout éviter de répéter plusieurs fois de suite les mêmes lettres, ou des lettres qui tiennent aux mêmes organes.

3°. Que le nombre suppose toujours des repos ménagés à de justes distances les uns des autres ; de maniere qu'en les observant, on n'ait ni le désagrément de haleter, ni celui de s'épuiser à chaque respiration, comme il arrive quand les intervalles entre un repos et l'autre sont trop courts ou trop longs : mais de plus, le nombre demande que ces repos soient marqués par des chûtes favorables à la voix ; c'est-à-dire, que les sons qui précedent chaque repos, soient tels qu'ils nous conduisent comme d'eux-mêmes à nous arrêter quand nous les prononçons ; article qui dépend sans doute de la pensée et du sentiment que l'on veut exprimer, mais qui exige dans tous les cas, que la derniere, ou l'avant-derniere, ou l'anti-pénultieme syllabe soit pleine, longue, et sonore, afin que l'on puisse épuiser sur

cette syllabe, l'air qui reste encore dans la poitrine, et que, par conséquent, le repos devienne plus naturel par le besoin que l'on a de reprendre haleine. Au moyen de cette précaution, rien n'empêche que les autres syllabes ne soient vives ou rapides, douces ou traînantes, ronflantes et fortes, maigres et seches, selon que la pensée le comporte.

4°. Qu'une des regles les plus essentielles sur cette matiere, est d'éviter l'excès et l'affectation. On sent, par exemple, que le Style nombreux ne convient point dans les ouvrages simples et familiers, et que le Style cadencé ne peut être admis que dans les genres qui touchent de près à l'éloquence d'appareil, ou à la haute poésie, et sur-tout à la poésie lyrique.

5°. Qu'enfin rien ne contribue davantage à la perfection de la mélodie, du nombre, et de l'harmonie, que d'en varier les agréments. On ne doit pas oublier combien il est aisé de contracter insensiblement l'habitude de couper, par exemple, toutes ses phrases sur la même mesure; ce qui conduit à la monotonie la plus fatigante, telle qu'on l'éprouve en lisant des livres dont toutes les phrases sont courtes, décousues, et hachées, ou s'alongent en périodes de la même forme et de la même longueur. Le talent de varier la coupe de ses phrases, conformément aux rapports

des idées entr'elles, est peut-être celui qui fait le plus d'honneur à l'écrivain, et le plus de plaisir au lecteur : mais il faut qu'il se renferme entre les deux extrêmes des phrases trop courtes et des phrases trop longues ; il faut que, sans sortir de cet intervalle, il entre-mêle avec intelligence et avec goût, les diverses mesures qui s'y trouvent, allant successivement, tantôt de la plus courte à la plus grande, comme lorsque l'on veut donner un ton bien marqué de noblesse et de dignité à son discours ; tantôt de la plus grande à la plus courte, comme lorsqu'on veut imprimer à ce que l'on dit, un caractere frappant de vivacité, de force, et de chaleur ; et tantôt en plaçant les courtes entre les grandes, et les grandes entre les courtes, comme lorsque l'on veut éviter toute apparence de recherche et d'affectation. Le grand art est de passer de l'une de ces méthodes à l'autre, et d'y passer toujours à propos, conformément au ton que l'on doit avoir, aux choses que l'on dit, et aux sentiments que l'on veut inspirer.

IIIº. Accord des richesses de la langue avec les talents de l'auteur.

On distingue communément nos talents naturels d'avec nos talents acquis et

cultivés : c'est en suivant cette distinction que nous remarquons, 1°. le Style *fleuri*, *figuré*, *oriental*, *brillant*, *magique*, *enluminé*, *noble*, *élevé*, *soutenu*, *sublime*, *disert*, *éloquent*, *engageant*, *insinuant*, *séduisant*, *persuasif*, *véhément*, *nu*, *décharné*, *terne*; 2°. *choisi*, *poli* (dont nous avons déja parlé), *fini*, *orné*, *plein d'aménité*, *élégant*, *délicat*, *ingénieux*, *agréable*, *joli*, *raffiné*, *fardé*, *propre*, *convenable*, *imité*, *copié*, sans parler de beaucoup d'autres especes de Style, que l'on pourroit ajouter à celles-ci, et dont il a déja été question précédemment, telles que celles que désignent les mots *singulier*, *original*, *barroque*, *oratoire*, *varié*, *maigre*, *bas*, *foible*, *trivial*, *froid*, *inégal*, *monotone*, *etc.*

Le Style où l'on multiplie les figures du langage, est *figuré*.

Si ces figures sont neuves, et encore plus fréquentes, et qu'elles nous présentent des images agréables, il est *fleuri*. Au reste le Style *fleuri* se pare de tous les ornements du discours; tel un arbre au printemps joint la fraîcheur du feuillage à l'abondance et à la beauté des fleurs dont il se couvre.

Le Style qui est tout-à-la-fois disert et fleuri, ou figuré, est *oriental*.

Celui où les figures et les images sont aussi frappantes que neuves, soignées, et multipliées, est *brillant*.

Celui où de plus elles sont assez justes, vives, et fortes, pour faire une sorte d'illusion au lecteur, est *magique*.

Celui où elles sont trop multipliées, et par conséquent peu naturelles, est *enluminé*.

Le Style *noble* consiste dans tout ce qui peut manifester que nous nous plaçons dans une sphere supérieure au vulgaire; c'est-à-dire, qu'il consiste dans un choix d'idées qui n'appartiennent qu'aux esprits distingués, dans un choix de sentiments qui n'appartiennent qu'aux ames bien nées, et dans un choix d'expressions qui n'appartiennent qu'aux personnes à qui l'éducation a donné un goût plus délicat ou plus épuré, un goût en quelque sorte exclusif pour les grandes choses. Si ce caractere de noblesse est fortement prononcé, sur-tout en ce qui concerne l'énergie des sentiments, le Style est *élevé*. Si le Style conserve le même ton de dignité dans toutes ses parties, et se maintient toujours au même degré d'élévation, il est *soutenu*. S'il porte l'élévation, et principalement la grandeur des idées et l'énergie des sentiments à un point extraordinaire et surprenant; qu'il nous arrache, pour ainsi dire, à nous-mêmes, et nous éleve au-dessus de ce que nous pouvions espérer ou présumer, il est *sublime*.

La *noblesse* se fonde sur des privileges

particuliers et réputés honorables : l'*élévation* sur les dispositions de l'ame, qui nous donnent de grandes idées ou des sentiments énergiques : ce qui est *soutenu*, se présente à nous comme invariable dans son élévation ; et ce qui est *sublime*, comme placé à une hauteur qui nous étonne parce qu'elle est inattendue et inappréciable.

Une observation qu'il est essentiel de faire ici, c'est que pour pouvoir donner à son Style ces qualités si précieuses, il faut être constitué, animé, et frappé comme elles le supposent : la folle ambition, la présomption aveugle, et les vains desirs, nous précipitent trop souvent à cet égard, dans des erreurs bien funestes ! C'est ainsi que tant d'auteurs croyent tonner lorsqu'ils ne font qu'étourdir, qu'ils s'égarent en croyant pindariser, et ne sont que gigantesques lorsqu'ils imaginent être sublimes.

Le Style abondant, coulant, facile, varié, et exempt de toute dissonance, est *disert* : ce Style se place entre la vaine déclamation et la véritable éloquence.

Le Style où regne le talent de s'attirer l'estime, la confiance, et la bienveillance de l'auditeur ou du lecteur, est *engageant* : si l'on peut y découvrir des ménagements adroits, et un art plein de finesse, il est *insinuant* : si cet art est assez caché, que ces ménagements paroissent assez naturels pour écarter tout soupçon, et que l'on y

joigne les agréments les plus propres à nous plaire, il est *séduisant*.

Que tout l'intérêt que le sujet comporte, y soit présenté et développé de la maniere la plus parfaite, et que tout y serve à prouver la bonne foi, la véracité, les lumieres, le désintéressement, le zele, et la modération de l'auteur, le Style devient *persuasif*: si l'on veut inspirer des sentiments, il faut de plus pour être *persuasif*, exprimer ces sentiments d'une maniere si naturelle et si vraie, qu'ils passent sans difficulté et tout entiers dans l'ame du lecteur, et que l'on n'ait aucun obstacle, aucune résistance à vaincre pour s'y abandonner et agir en conséquence. Ce Style varie singuliérement dans son ton, ses formes, et ses moyens, selon la sorte d'intérêt que le sujet comporte: quelquefois on ne parvient à *persuader*, qu'autant que l'on est affectueux, tendre, et touchant: quelquefois il faut être plaintif, sombre, et lugubre: tantôt il faut être doux et tranquille: tantôt il faut employer le reproche et le sarcasme: ici il faut être ferme et sévere; là il faut être impétueux, brusque et hardi, ardent et enthousiaste, plein de chaleur et pathétique.

Si le sujet est susceptible de grandes idées, et de puissants intérêts, et qu'en le traitant dans les formes oratoires, vous réunissiez également tout ce qui rend le

Style disert et persuasif, vous aurez le Style *éloquent*.

Si vous présentez de grandes idées et de fortes passions, avec autant de vivacité, de chaleur, et d'énergie, que de hardiesse, de zele, et d'abandon, votre Style sera *véhément*. L'effet naturel du Style *véhément*, est d'entraîner forcément les esprits.

Le Style est *nu* quand il ne nous offre ni agréments, ni images, ni passion. Il est *décharné* quand de plus il nous offre moins d'idées que le sujet n'en fait espérer, et qu'il ne nous offre aucun développement; il est *terne* quand il ne nous offre ni couleur, ni lumiere.

Que l'on retrouve dans vos écrits, tous les avantages que peuvent procurer des choix dirigés par le bon goût, recherchés avec soin, et faits avec le succès qui appartient au vrai talent, on dira que votre Style est *choisi*.

Que vos soins soient assez heureux pour que vos lecteurs ne puissent rien desirer de plus dans votre Style; on dira qu'il est *fini*. Que l'on y retrouve les figures, les images, et tous les agréments que le sujet semble comporter; on dira qu'il est *orné*. Que le ton d'ailleurs en soit doux, honnête, et flatteur, on dira qu'il est plein d'*aménité*. Que ce soit sous la dictée des graces elles-mêmes, ou si l'on veut, sous les

leçons du goût le plus délicat et le plus exercé, et d'après la connoissance des bons modeles, que vous ayez écrit; on dira que votre Style est *élégant*. Que cette élégance réunisse les charmes de la nouveauté à ceux de la légéreté et de l'aisance; on dira qu'il est *frais*. Que ces charmes tiennent à des idées fines plutôt indiquées qu'exprimées, et à des sentiments nobles ou agréables, que le lecteur semble avoir le mérite d'y attacher lui-même; on dira qu'il est *délicat*. Que l'on sente que ces charmes ne peuvent être le fruit que d'un esprit pénétrant et fin; on dira qu'il est *ingénieux*. Que ces charmes soient de nature à nous procurer une satisfaction douce et sensible; on dira qu'il est *agréable*. En général l'élégance exige que le Style soit poli et soigné. C'est le goût le plus délicat et le plus exercé qui doit dicter les choix qui caractérisent l'élégance : c'est le talent éclairé par l'exemple des bons modeles, et dirigé par la connoissance des principes et des regles, qui doit donner au Style la perfection que l'élégance requiert : il faut sur-tout que le langage soit aisé et coulant, noble et fini, pur et correct, mélodieux et varié, frais et délicat.

Combien ne faut-il pas de talents pour donner ces précieuses qualités à son Style! Entre les pensées, les expressions et les tours, on ne doit rien choisir que d'exquis :

on

on doit mettre ses soins à réunir les agréments les plus propres à plaire. Mais pour polir son Style, il ne faut pas le rendre précieux ; pour donner aux objets un vernis gracieux, il ne faut pas les farder ; pour épurer son langage, il ne faut pas rapetisser ses idées ; pour éviter les mots surannés, il ne faut pas en admettre de recherchés ; pour embellir la matiere, il ne faut pas la cacher sous les fleurs. Le Style dénué d'élégance blesse encore moins que le Style affecté.

Il convient de remarquer ici que l'*élégance* n'est pas de mise par-tout : elle ne peut que déplaire dans les ouvrages comiques ou passionnés : car rien ne prête moins à rire que la noblesse et la décence ; comme rien n'est plus opposé aux grandes vues, que les petits soins que cette sorte de perfection exige. Les petits soins supposent une ame tranquille qui est toute à elle-même. Comment faire perdre cette tranquillité aux autres, quand on leur prouve qu'on la conserve pour soi ? C'est donc aux ouvrages de goût et d'agrément, qu'il faut réserver tout ce qui tient à l'élégance. C'est principalement dans les ouvrages de ce genre, que les traits qui forment l'élégance, font le charme et la magie du Style, quand ils sont soutenus et placés à propos. C'est quand on les réunit à la richesse des images, à des tours heureux et délicats, et à des ex-

pressions fraîches et naturelles, que le Style enchante et pénètre l'ame d'un sentiment délicieux.

Lorsque les soins de l'auteur aboutissent à parsemer son ouvrage d'agrémens qui en général ne consistent que dans de petites choses, qui par conséquent flattent le lecteur, sans produire aucun changement essentiel dans ses idées ou dans ses sentiments; lorsque ces agrémens, incapables de produire aucun effet prompt, involontaire, et remarquable, plaisent, sans rien ôter au lecteur de sa tranquillité, parce qu'ils ne lui offrent que des idées fines, des sensations douces et foibles, et en un mot, de petites beautés, on dit que le Style est *joli*. Si ces agrémens de détails sont recherchés avec affectation, et trop soignés, on dit que le Style est *raffiné*. S'ils sont trop multipliés et tirés de trop loin, on dit qu'il est *fardé*.

Si on ne choisit que des pensées analogues au sujet et au but, et toujours assorties les unes aux autres; si l'on ne choisit que des tours analogues aux rapports des idées, et adaptés aux mouvements de l'ame; si l'on ne choisit que des expressions justes, naturelles, conformes au génie de la langue, et analogues entre elles, et au ton que l'on prend, le Style est *convenable*. Si les termes, les tours, et les pensées sont choisis avec assez d'art,

de soin, de talent, ou de succès, pour que les pensées appartiennent toutes au sujet, et conduisent également au but; que les tours caractérisent l'ouvrage par un ton soutenu et bien décidé, qui en conserve le vrai coloris, et en maintienne l'ensemble; et que les termes semblent tous appliqués aux idées auxquelles ils sont plus naturellement consacrés, le Style est *propre*: on distingue particulièrement la *propriété* des termes, qui consiste à exprimer directement les idées. Le *terme propre* est celui qui appartient plus spécialement à l'idée qu'on veut rendre, et qui l'offre le plus complétement et sans aucune autre idée intermédiaire.

Si au lieu de former notre Style d'après nous-mêmes, et de le puiser dans le sujet que nous traitons, nous nous bornons à suivre la marche et les procédés de quelque modèle que nous ayons choisi, et dont nous ayons su nous approprier le génie, le mode, et les formes, nous sommes *imitateurs*. Si au lieu d'imiter nos modèles avec cette liberté que le talent créateur se réserve toujours, et avec ce tact fin et délicat que le bon goût exige, nous en suivons tous les pas avec une scrupuleuse et timide servilité, nous sommes leurs *copistes*, et non leurs imitateurs. Si nous les dépouillons pour nous enrichir, en les reproduisant eux-mêmes sous notre

nom, nous ne sommes plus que des *plagiaires*.

Pour avoir un Style *propre* et *convenable*, c'est-à-dire, tel que le demandent les choses que l'on dit; le but que l'on se propose, le genre dans lequel on travaille, la langue dans laquelle on écrit, et les circonstances où l'on se trouve; un Style où les pensées soient adaptées entre elles, et analogues à tous ces points de vue; où les termes soient assortis entre eux, et analogues aux pensées; quelle souplesse ne faut-il pas dans la dispensation des choses, et quel tact fin et judicieux pour choisir le vrai ton de l'ouvrage, et en rendre les nuances avec sagesse! Au surplus, le Style propre et convenable peut être imité, pourvu qu'il ne soit pas copié; il peut être original et singulier; il le doit même dans quelques occasions extraordinaires, pourvu qu'il ne soit ni barroque ni capricieux: il doit être varié, sur-tout dans les ouvrages d'agrément, selon la nature des choses et l'ordre de la marche, pourvu que cette variété n'aille jamais jusqu'à la bigarrure, et même ne sorte jamais de l'unité: il doit être suivi, égal, et soutenu, dans les ouvrages tranquilles, pourvu qu'il ne tombe pas dans la monotonie: il doit être assujetti à un ordre méthodique et régulier, sur-tout dans les livres élémentaires,

et dans tous ceux qui traitent des sciences exactes, pourvu qu'il ne devienne ni roide ni compassé.

On oppose à ce Style qu'il est si honorable et si rare d'avoir, le Style *impropre*, qui ne convient ni aux pensées, ni au genre, ni au sujet; le Style *incongru*, qui ne convient point aux circonstances, et sur-tout aux circonstances de la personne; le Style *mou*, qui n'a aucune consistance; le Style *inégal*, qui change par défaut de talent ou de caractere; le Style *quinteux*, qui prend ou quitte les tons sans aucun motif valable, et au moment qu'on s'y attend le moins; en un mot, tous les Styles vicieux dont l'ignorance, l'ineptie, le mauvais goût, ou la négligence nous fournissent tant d'exemples.

4°. Accord de la flexibilité et des ressources de la langue avec la trempe d'esprit et le caractere moral de l'auteur.

Ce titre nous offre encore deux articles bien distincts : nous placerons sous le premier, le Style *Franc. Décidé. Hardi. Ferme. Décisif* et *tranchant. Simple. Familier. Tranquille. Modéré. Tempéré.*

Moyen. Indécis. Et sous le second, les Styles *Naïf. Ingénu. Gai. Badin. Riant. Enjoué. Gaillard. Cavalier. Comique. Facétieux. Sérieux. Grave. Sévere. Austere.* Sans compter tant d'autres nuances dont nous nous sommes déja occupés, telles que celles qu'on exprime par les mots *Galant. Flatteur. Doucereux. Fastidieux. Soporifique. Fade*, etc.

1°. Le Style *franc* est celui dont le caractere est bien prononcé, bien marqué ; celui où l'auteur n'admet ni finesses, ni voiles, ni détours, et où les pensées sont nues, les tours simples ; et les expressions naturelles. Que cette franchise annonce un ton ferme et soutenu, le Style est *décidé*. Que cette franchise reste la même à la vue des risques auxquels l'auteur s'expose, soit qu'il ait à braver quelques scrupules relatifs à la langue ou au goût établi, soit qu'il ait à s'élever au-dessus des ménagements que le public a pour les personnes ou pour les choses, le Style est *hardi*. La *hardiesse* suppose quelque danger que l'on affronte, tel que le danger d'offenser les personnes en ce qui intéresse leur amour-propre, ainsi qu'on vient de le dire ; le danger de blesser jusqu'à un certain point les mœurs ou opinions publiques ; et le danger de blesser les regles établies, en se permettant des fautes réelles que l'on rachete par des

avantages qui seroient incompatibles avec une régularité parfaite.

Que dans toutes ces circonstances ou autres plus graves, l'auteur ne se plie à aucun adoucissement, à aucune sorte de foiblesse ou de variation, le Style est *ferme*. La *fermeté* demande des pensées fortes ou hardies, exprimées avec netteté et sans détour comme sans exagération; des sentiments mâles, rendus avec franchise, mais sans vacillation et sans dureté; des mouvements libres et bien prononcés, mais sans écart et sans élan; en un mot, un ton décidé et persévérant, propre à caractériser le courage et la vertu. On conçoit au surplus que c'est aux circonstances à indiquer les occasions où ce Style convient le mieux : souvent la modération, la douceur, l'esprit de conciliation produisent des effets aussi sûrs, et bien plus desirables.

Que cette fermeté prenne le ton de l'autorité, et même d'une autorité absolue, le Style est *décisif*. Que cette autorité semble interdire tout examen, et ne permettre ni doute ni opposition, le Style est *tranchant*.

L'homme *simple* est toujours de bonne foi, sans malice et sans détours : il cherche à tout interpréter en bien; il répugne à croire le mal, même où il le voit.

Dans sa signification la plus générale, le mot *simple* se dit, 1°. de ce qui est sans mêlange; 2°. de ce qui n'est composé que d'un petit nombre de parties arrangées de la maniere la plus ordinaire et la plus facile à saisir, ou la moins compliquée; et 3°. de ce qui ne se fait distinguer par aucun trait particulier qui soit recherché ou puisse nous frapper. La *simplicité* du Style consiste donc à ne présenter que son objet, à le bien isoler de tout ce qui y est étranger, et sur-tout à le rendre avec bonhommie, et tel qu'il s'offre à notre esprit, sans art, sans apprêts, et sans aucun ornement qui indique le travail, ou quelque prétention que ce soit.

Le Style *familier* est le Style de la famille, ou de la conversation la plus aisée : il doit être simple, naturel, clair, coulant, libre, et léger; il peut être quelquefois badin, et même admettre quelques pointes d'esprit : mais excepté les formules que l'usage rend habituelles, il fuit tout ce qui tient à la cérémonie, ainsi que tout ce qui indique la gêne.

S'il n'offre dans sa marche ni écart, ni effort, ni passion vive ou forte, il est *tranquille*. Si cette tranquillité tient plus de l'auteur que du sujet; que le premier paroisse se refuser aux traits saillants ou aux mouvements passionnés auxquels le second peut donner lieu, il est *modéré*.

L'homme *modéré* est toujours également éloigné de tout excès et de tout écart : sa principale attention est de se rapprocher du ton et des mœurs de l'homme *simple*, dont il differe néanmoins essentiellement, en ce que c'est la Nature qui fait l'un, et la réflexion qui fait l'autre.

Si l'auteur se laisse aller aux pensées et aux mouvements que le sujet fournit, mais qu'il ne les suive qu'avec réserve, et en les adoucissant, il est *tempéré*. S'il ne tempere les uns et les autres que pour se rendre plus agréable, et ne rien perdre des ornements qui nous flattent sans trop nous émouvoir, il est *moyen*. Si la recherche de ce Style moyen, tranquille, et modéré, n'est pas secondée par un talent particulier; et que l'auteur, malgré ses efforts, soit successivement et momentanément emporté hors de l'espace où il veut se tenir, et au delà des limites dont il est entouré, le Style est *indécis*.

2°. La *naïveté* consiste dans un naturel et dans une franchise qui excluent toute espece d'étude, de recherche, de contrainte, de détour, de finesse, et de dissimulation ou de réticence. Dire la vérité toute entiere telle qu'on la voit; la dire avec simplicité, sans qu'il en coûte aucun effort, et comme par un penchant irréfléchi; la dire par conséquent dans les termes qui la rendent avec le plus de fidé-

lité, et n'employer que les tours qui se présentent pour ainsi dire d'eux-mêmes ; c'est être *naïf*. L'*ingénuité* n'ajoute qu'un trait de plus à la *naïveté* ; c'est que l'homme ingénu dit également la vérité, et la dit de la même maniere, qu'elle lui soit utile ou défavorable, qu'on la lui demande ou non. Le triomphe de la *naïveté* c'est de dire bonnement, ainsi que Lafontaine les disoit, des choses que les autres hommes ont soin de déguiser ou de cacher : le triomphe de l'*ingénuité*, c'est de dire naïvement et quoique nous puissions nous en dispenser, des choses qui nous sont contraires.

La *gaieté* consiste à présenter des idées qui amusent et réjouissent les autres, à écarter toutes celles qui seroient sérieuses, importantes, ou tristes, ou à ne les offrir que sous un jour folâtre et burlesque, et à savoir assortir ses expressions, ses tours de phrases, et son ton à la belle humeur à laquelle on se livre.

Le *badinage* est l'expression d'une gaieté légere, qui n'embrasse que des bagatelles, et ne s'y attache que superficiellement : souvent le mot *badinage* offre l'idée d'une sorte de critique, mais toujours légere, gaie, et incapable d'offenser les bons esprits, ou les hommes qui ont l'usage du monde. On *badine* lorsqu'on dit des choses propres à faire rire sur le compte de ceux

dont on parle, mais de maniere que ceux-ci mêmes puissent en rire également. Le vrai *badinage* ne doit sérieusement mortifier personne ; il ne doit porter que sur des faits peu importants ; et il doit laisser entrevoir qu'on ne mésestime point ceux qui en sont l'objet, et que par conséquent il ne peut autoriser aucun blâme réel. Si le *badinage* frappe uniquement sur les choses, et non sur les personnes, son caractere se retrouve tout entier dans les premiers mots de cet article.

Riant se dit d'une gaieté douce et gracieuse, naturelle, et sûre de plaire.

Enjoué se dit d'une gaieté plus vive et plus naturelle. L'*enjouement* ne doit rien tenir de l'art : aussi est-il difficile de le contenir dans de justes bornes. Lorsqu'il se porte à un degré de liberté qui semble faire oublier les regles séveres de la décence, et qu'il se permet quelques licences à titre de gaieté, le Style devient *gaillard*. Si cette sorte de liberté tient plus au caractere qu'au moment, et qu'elle soit prononcée et plus soutenue, le Style est *cavalier*. Si la gaieté fait rire sur-tout par les contrastes des idées, des sentiments, des caracteres, des actions, ou des situations, le Style est *comique*. Si les contrastes sont burlesques, et l'enjouement folâtre et excessif, mais toujours naturel, le Style est *facétieux*.

La *gaieté* est ici le mot générique : si elle consiste sur-tout dans l'expression, le Style devient *badin* : il devient *gaillard*, si elle résulte de la nature du sujet ; et *cavalier*, lorsqu'elle tient au caractere ou à l'humeur de celui qui parle. Le Style *badin* est *mordant*, *burlesque*, *comique*, ou *plaisant*, etc. Le Style *gaillard* est *riant*, *facétieux*, ou *grivois*, etc. Le Style *cavalier* est *folâtre*, *bouffon*, *enjoué*, *jovial*, ou *égrillard*, etc. etc.

Lorsque l'on traite conformément à leur nature, des choses qui demandent de l'attention et du recueillement, ou des choses qui sont utiles, nécessaires, et importantes, le Style est *sérieux*. Si l'homme sérieux parle avec dignité et circonspection ; s'il craint de se compromettre, ou d'affoiblir l'importance des choses dont il s'occupe, par trop de bonhommie ou de simplicité ; s'il cherche à faire ressortir par son ton, à rendre aussi sensible qu'il le peut, tout ce qu'il y a de sérieux et d'important dans son sujet, il est *grave*. Les auteurs qui sont graves par caractere, considerent tout sous le même aspect, et conservent toujours le même ton, de quelque matiere qu'ils s'occupent, et en quelques circonstances qu'ils se trouvent. Ceux qui ne sont graves que parce qu'ils ont ou qu'ils veulent donner aux autres, une haute idée de leur mérite personnel,

de leur dignité, ou de leur importance, tombent facilement dans tous les défauts du pédantisme, de l'exagération, et du ridicule.

Lorsque l'on manifeste une rigidité qui ne pardonne ou ne permet aucune foiblesse, qui fait ranger les négligences légeres parmi les grandes fautes, qui proscrit les moindres écarts ou les erreurs même indifférentes, et qui dans le doute, décide toujours en faveur des regles, soit littéraires, soit morales, et fait de toutes ces regles des loix également sacrées, on est *sévere*. Lorsque cette sévérité est générale, inflexible, et pratique; qu'aucune considération ne la désarme ou ne la fait dévier; on est *austere*.

Le Style *grave* doit être tranquille ou au moins tempéré, et également éloigné de toute espece de légéreté, de gaieté, ou de vivacité : il tient plus communément à la diction, comme le Style *sérieux* au sujet ou au but; le Style *sévere* au caractere ou à la doctrine, et le Style *austere* à la profession, ou à des vues particulieres. Ces divers Styles vont quelquefois jusqu'à employer le coloris sombre et rembruni, et le ton lugubre et mélancolique : mais jamais l'homme de talent et de goût ne porte la *sévérité* jusqu'à la sécheresse, la *gravité* jusqu'à la lourdeur, et l'*austérité* jusqu'au pédantisme.

On peut opposer l'homme riant à l'homme

sérieux, l'homme comique à l'homme grave, l'homme indulgent à l'homme sévere, et l'homme courtois ou flatteur à l'homme austere. L'homme *courtois* est celui qui s'occupe du soin de plaire aux autres, qui cherche à leur être agréable, et qui prend les moyens les plus obligeants et les plus délicats pour satisfaire, et même pour deviner leurs goûts, et prévenir leurs desirs. Le *flatteur* dirige avec plus de zele que de délicatesse, la courtoisie qu'il affecte, vers tout ce qui intéresse l'amour-propre, ou la passion favorite de ceux à qui il veut plaire.

IVme. PARTIE.

Quels sont les avantages que procure le bon Style ?

Le reproche que je voudrois mériter le moins en développant les avantages attachés au Style ; le reproche que l'on me fera peut-être le plus, malgré mon attention à ne pas le mériter, c'est celui de n'avoir vu le sujet que je traite, qu'avec les yeux de l'enthousiasme, et ensuite d'en avoir exagéré l'importance. J'avoue que je suis surpris moi-même, qu'un talent qui en général ne passe que pour accessoire, ait une si grande influence ; ou plutôt, comme je ne puis douter de la réalité des avantages que le bon Style procure, je suis surpris qu'un talent si essentiel ne passe en général, que pour un talent accessoire.

J'ose me flatter au reste, que l'on voudra bien ne rejetter les propositions que j'avancerai, qu'après avoir attentivement pesé et considéré mes raisons et mes preuves. J'espere qu'en suivant cette méthode, la seule qui soit équitable, on finira par penser comme moi. Si donc l'on me soupçonne d'être trop prévenu en faveur de

mon sujet, il ne faut pas pour cela se prévenir contre : ce seroit perdre le droit de me condamner, et même de me juger. De mon côté, je déclare que mon dessein n'est point de placer le philosophe et le savant, qui découvrent la vérité, au-dessous du bon écrivain qui l'embellit et la fait aimer ; et je saisis cette occasion pour témoigner que personne ne respecte plus que moi les vrais philosophes ; que personne ne reconnoît plus sincérement tout le prix de leurs recherches, et n'admire avec plus de reconnoissance, les fruits heureux de leurs travaux ; mais en même-temps que je suis si éloigné d'affoiblir leur mérite, je puis sans doute mettre dans tout son jour celui du Style, et montrer les avantages incontestables qui sont réservés au bon écrivain. Je dois même présumer que les philosophes songeront d'autant moins à me contredire, que nous vivons dans un siècle où les plus célebres d'entr'eux sont aussi ceux qui écrivent le mieux ; et qu'en effet, il est difficile d'avoir toutes les qualités que le bon Style exige, sans posséder la plupart de celles qui constituent le vrai philosophe ; comme il est difficile d'être vraiment philosophe, sans donner une attention toute particuliere à son Style, et même sans avoir la plupart des qualités qu'il demande.

Le vrai philosophe sent mieux que personne,

sonne, combien les avantages du bon Style sont nombreux et importants, soit qu'on les considère relativement aux auteurs qui ont le talent de bien écrire ; soit qu'on les considère relativement à ceux qui lisent les ouvrages bien écrits ; soit qu'on les considère relativement à la société en général. En effet, rien ne contribue plus que le bon Style, 1°. à la fortune des auteurs, 2°. à l'avancement des arts et des sciences, et 3°. à la perfection et à la politesse des mœurs.

CHAPITRE Ier.

Combien le bon Style contribue à la fortune des Auteurs.

LA fortune des auteurs intéresse ou leur état ou leur gloire. Parlerai-je de l'aisance des auteurs ? Les plus fameux écrivains n'ont-ils pas souvent été les plus infortunés et les plus pauvres ? Que de faits l'histoire littéraire nous offre pour le prouver ! Oui ; mais sur combien d'observations frappantes n'établiroit-on pas l'injustice des hommes ou du sort à cet égard ?... Gardons-nous d'entrer dans cette carrière aussi peu utile à parcourir qu'elle est étendue. Contentons-nous de dire que le talent de bien écrire n'exige pas que l'on soit auteur de profession ; et que des auteurs de profession peuvent occuper des emplois dans la société. Or c'est pour ceux qui sont dans ces deux dernières positions, que relativement à leur prospérité, le mérite du bon Style me paroît d'un prix incontestable.

En effet, si l'on suppose que deux jeunes citoyens paroissent dans le monde au même lieu, en même-temps, avec les mêmes appuis et les mêmes vues ; que tous les deux possèdent au même degré, les qualités essentielles à ce qu'on nomme

sentimens et *probité*, ainsi que celles qui forment le caractere social; mais que l'on ne dise et n'écrive rien qui, pour le Style, ne soit comme inspiré par la Nature, embelli par les graces, et applaudi par le bon goût; que toujours on retrouve en lui la facilité, la netteté, ce que le sujet et les circonstances exigent; qu'il se prête aisément à tous les tons; et que toujours il le fasse sans effort et avec décence; que l'autre, plus lent, ou plus timide dans ses conceptions, plus negligé dans son langage, moins correct, moins clair, plus embarrassé dans le choix de ses expressions, moins varié, moins coulant dans le tour de ses phrases, parle peu, fasse attendre le peu qu'il dit, et ne le dise même qu'avec une sorte de peine; ou bien qu'il soit guindé, précieux, recherché, ampoulé, toujours au delà de ce qui plaît et de ce qui convient; qu'il confonde tous les tons, ou qu'il n'en ait qu'un; que du reste, sa correspondance ressemble à sa conversation;... faudra-t-il demander lequel des deux précédera l'autre dans la carriere où ils entreront? Faudra-t-il demander lequel sera estimé, recherché, et regardé comme un homme accompli, comme plus propre que son émule, à faire l'agrément des sociétés, et même à conduire les affaires les plus importantes et les plus difficiles? On manquera rarement de croire au premier

plus de mérite encore qu'il n'en aura ; tandis que le second passera pour en avoir moins que la Nature et l'éducation ne lui en auront donné.

Que même celui-là soit moins riche de son fonds, et un peu moins appliqué ; que celui-ci soit plus réfléchi et plus profond : quel est l'homme qui connoissant le monde, fera difficulté d'avouer qu'en ce cas, le premier doit encore, selon le cours ordinaire des choses, parvenir jeune aux emplois les plus distingués, tandis que le second vieillira dans les postes subalternes ? Je ne veux point nier les exceptions : mais un petit nombre d'exceptions, produites par des circonstances particulieres, ne servent qu'à confirmer la regle générale ; et cette regle est que dans le monde, pour juger des talents et du mérite d'un homme, on ne va point dans le secret de son cabinet, épier et calculer ses réflexions solides et ses connoissances profondes ; on n'attend pas même les grandes épreuves, parce qu'il est rare de pouvoir mettre les hommes à ce qu'on appelle *épreuves décisives* : mais on les juge par analogie : leur talent pour les choses ordinaires, semble prouver leur aptitude à des choses plus difficiles : or, comme celui de tous les talents qui frappe et qui séduit le plus dans la société, est le talent du bon Style ; c'est aussi

par-là qu'on juge sur-tout de la capacité d'un homme. Cette méthode est universellement adoptée ; elle est facile, et peut-être moins trompeuse qu'on ne le croit ; puisqu'enfin le langage est tout-à-la-fois l'interprète de l'ame, et comme l'échantillon de ses diverses qualités. Combien de fois d'ailleurs n'arrive-t-il pas que le talent séducteur de la parole est plus avantageux que tous les autres, dans l'administration des affaires publiques ou particulieres ? Combien de fois aussi les places les plus éminentes ne sont-elles pas accordées de préférence aux personnes les plus agréables ; et quel agrément l'emporte sur ceux que procure le don de la parole ? On voit que de toute façon, le bon Style est dans la société, le premier des talents de l'homme : c'est qu'il est un résultat de plusieurs autres. Et quand on réduiroit tous ses avantages à celui de plaire, ne seroit-ce pas, en paroissant abaisser ce talent, l'élever réellement au-dessus de tous ceux qu'on peut lui opposer ? Ce seroit le regarder comme celui de tous qui est le plus incompatible avec les travers, les ridicules et les défauts d'esprit qui nous perdent dans la société, par le désagrément qu'ils causent aux autres...

Mais j'entends la rumeur qui s'éleve pour me reprocher avec morgue, d'avoir plutôt avili que relevé le talent par cette

premiere considération... Je n'ai qu'un mot à répondre : je ne pense pas que le reproche qu'on me fera soit fondé ; peut-être même ne sera-t-il pas sincere : on n'a pas tant de philosophie qu'on veut le faire croire ; et d'ailleurs cette philosophie ne seroit pas bonne : j'ai parlé des avantages que le bon Style peut nous procurer dans la société, parce que nous sommes faits pour la société ; parce que nous devons y vivre, et s'il est possible, y plaire ; parce que nous avons une existence sociale, aussi précieuse que l'existence physique ; et que cette existence sociale gît toute entiere dans les égards dont nous jouissons, et dans l'opinion que l'on a de nous... Mais l'auteur ne veut être qu'auteur ? Eh bien, il faut le satisfaire, et ne le considérer que sous ce point de vue ! Il faut prouver que même à cet égard, le bon Style lui est encore plus nécessaire.

En effet, c'est presque uniquement du bon Style, que vient la réputation des écrivains. Pour vous en convaincre, parcourez l'histoire de la littérature, depuis son origine jusqu'à présent : suivez-la chez les Grecs, chez les Romains ; et voyez-la autour de vous ! Quels sont les auteurs anciens qui sont parvenus jusqu'à nous, et qui n'ont recueilli que des éloges sur tout cet espace qui sépare le temps où ils ont écrit, de celui où nous vivons ? Quels

sont les auteurs modernes qui nous paroissent devoir passer à la postérité la plus reculée ? Par-tout, vous verrez que cette prérogative est fondée sur le Style ! L'harmonie d'Homere, le sublime de Pindare, la véhémence de Démosthene, la tendre mélodie d'Euripide, la mâle énergie de Sophocle, l'élégance de l'ami de Scipion, le naturel noble et touchant de Virgile, la force et la précision d'Horace, la dignité de Tite-Live, l'abondance heureuse et variée de Cicéron, les graces de Tibulle, voilà leurs titres ; ils n'en ont pas d'autres ! *Tous ces écrivains*, dit La Bruyere, *ne sont au-dessus des autres, que par leurs expressions et leurs images.* De même, si Boileau étoit moins judicieux, Moliere moins pittoresque, Bossuet moins sublime et moins grand, Fléchier moins harmonieux, Bourdaloue moins pressant et moins fort, Racine et Fénélon, moins tendres et moins élégants, Lafontaine moins délicat et moins naïf, Chapelle et Chaulieu moins gracieux et moins légers ; si Fontenelle étoit moins ingénieux et moins brillant ; si tous étoient moins heureux et moins variés, seroient-ils distingués de la foule ? seroient-ils regardés comme la gloire et l'ornement de leur siècle ? C'est que le Style fait le mérite unique des ouvrages de pur agrément ; et que dans ceux qu'on appelle plus

particuliérement *ouvrages de goût*, le Style couvre les plus grandes fautes.

La preuve en est simple et facile : que de reproches les critiques ne font-ils pas à Zaire ? mais tous les vers de cette piece portent l'empreinte de l'imagination la plus riche, et du sentiment le plus tendre ; le Style en est enchanteur ; et Zaïre ne le cede pour le succès, à aucune piece du même genre. Demandez aux hommes éclairés, quel est l'auteur tragique qu'ils préfèrent ; souvent on vous nommera Voltaire ; plus souvent on vous nommera Racine : Corneille dont le génie a tant de force et de fécondité ; Corneille qui est si grand et si sublime, aura bien moins de voix : son Style est moins pur, moins soutenu, moins châtié, moins parfait. Demandez quel est le plus grand poëte que la France ait eu ; souvent on vous nommera J. B. Rousseau : l'harmonie de son Style enleve ses lecteurs, et ne manque le suffrage d'aucun homme de goût.

Pourquoi Massillon s'est-il élevé à un si haut rang parmi les orateurs chrétiens ? Consultez à ce sujet, les hommes qui se sont le plus distingués dans la même carriere : ils vous diront que rien n'est plus aise que de faire l'analyse des sermons de ce célebre prédicateur ; que l'on peut la faire très-courte sans omettre aucun point essentiel ; qu'il est même difficile de la

faire longue sans y faire entrer des détails qui ne doivent point appartenir à une analyse ; au lieu que rien n'est plus difficile que d'analyser Bourdaloue, chez lequel on ne sait jamais ce qu'on peut omettre : que si l'on s'occupe de ce travail relativement à ce dernier, on ne peut éviter de se borner à un plan sec et décharné, qu'en se jettant dans des développements beaucoup trop étendus. La richesse du premier est dans la peinture des mœurs ; tous ses traits sont corrects et élégants ; c'est par-là et par la fraîcheur de ses couleurs, qu'il plaît à tout le monde ; il nous offre une galerie précieuse, formée de pieces détachées, que tout le monde peut facilement enlever : aussi a-t-on observé que les jeunes prédicateurs enrichissent leurs discours de mille passages dérobés à Massillon ; tandis que celui qui veut en user de même envers Bourdaloue, est fort surpris de ne pouvoir s'arrêter nulle part, et d'être entraîné malgré lui jusqu'au bout. Bourdaloue est donc bien supérieur quant à la texture, à l'enchaînement, à la liaison ; et par une juste conséquence, quant à la force, à l'énergie, à ce caractere de dignité et de noblesse, que donne toujours une grande masse : Bourdaloue a donc de grands titres pour être préféré ; et ce n'est pas lui que l'on préfere ! Il lui a manqué quelques-unes des qualités

agréables du Style ; et Massillon les avoit presque toutes.

Combien n'avons-nous pas d'auteurs très-connus, qui se sont fait une réputation par des ouvrages dont on peut dire, que ce sont des ouvrages d'esprit qui ne nous apprennent rien ? (*) S'ils sont estimés, c'est que leur Style est brillant et léger ! Et qu'est-ce qui fait la fortune de tant de romans qui sont dévorés plutôt que lus ; tandis que l'on néglige une foule de livres curieux, utiles, et nécessaires par les choses qu'ils contiennent ? C'est, dit-on, que l'esprit du siècle est tourné tout entier du côté de la bagatelle et de la frivolité ! Cette raison qu'on nous livre et que nous daignons recevoir pour bonne, est également fausse et injurieuse : dans tous les temps on préfere ce qui plaît et ce qui amuse. Ainsi il falloit dire : c'est que le Style des romans est ordinairement agréable et soigné.

Nous avons un grand nombre d'auteurs pleins d'esprit et reconnus pour tels, dont les ouvrages sont néanmoins peu recherchés. On s'est hâté de lire les œuvres de Philothime ; (**) et l'on n'y revient que

(*) C'est ce que Cérutti dit de la poétique de Marmontel lorsqu'elle parut.

(**) Les auteurs dont on parle dans cet article,

rarement : on a senti dans le Style de cet auteur, un peu de gêne et d'effort ; et tout son esprit n'a pu couvrir ce défaut.

Combien d'autres qui, avec de grandes connoissances, beaucoup de facilité et d'amour pour le travail, sont oubliés aussitôt que morts ! Leurs ouvrages sont relégués dans un coin de bibliotheque, dans le coin destiné aux livres qu'on ne lit plus. Leur malheureuse facilité les a empêchés de limer leur Style. Ils avoient les principes du bon goût ; ils possédoient leur langue ; ils étoient riches de leur fonds ; et leurs ouvrages sont tombés avec eux ! Il se trouvera au bout de cinquante ans, des personnes, qui avec moins de recherches et plus de soin dans la partie du Style, extrairont ce qu'il y aura de mieux dans ces livres poudreux, et se feront un nom comme s'ils avoient donné quelque chose de neuf. En vain voudra-t-on les accuser de plagiat ! C'est *inventer*, répondront les gens de goût, *que de rendre agréable ce qui n'étoit pas lisible ;* et malgré les clameurs de la critique, on tiendra compte à ces prétendus plagiaires, même de ce qu'il leur en aura coûté pour puiser dans des sources aussi peu attrayantes : leur

vivoient encore à l'époque de la premiere édition : c'est pourquoi ils ne furent désignés que sous des noms supposés ; mais on les devinera facilement.

nom se soutiendra, quoiqu'ils n'aient fait que des copies corrigées et embellies.

Chapelain étoit un homme savant, d'un jugement sain, d'un esprit étendu et juste, et même d'un goût assez sûr : il avoit choisi un sujet heureux ; il avoit dressé avec intelligence le plan de son poëme ; ses épisodes étoient bien imaginés et bien placés ; ses idées, bonnes, solides, et convenables : Chapelain travailla long-temps à son poëme épique ; et c'est par cet ouvrage si fameux, que Chapelain se couvrit d'un ridicule ineffaçable. C'est le défaut seul de son Style, qui a fait son malheur : la chose est si sensible, que plusieurs personnes de goût ont prétendu qu'une plume plus agréable feroit un excellent ouvrage du poëme de la *Pucelle*, en le traduisant en prose.

« Oui, me dira-t-on, on convient avec » vous que dans les ouvrages de goût et » d'agrément, la réputation et le succès » dépendent sur-tout du Style : mais » dans les matieres qui appartiennent aux » mathématiques, à la physique, à la » philosophie, et à quelques autres » sciences, le Style est certainement la » moindre qualité d'un auteur. »

J'admettrai volontiers l'exception à l'égard de ces hommes peu communs, dont le génie est assez grand, assez fécond, assez heureux pour offrir au public des

découvertes vraiment importantes ; à l'égard d'un Newton, par exemple : mais combien compte-t-on de Newton dans les sciences ? Est-ce être sage, que de se regarder soi-même comme tel ? Ne doit-on pas craindre l'illusion de l'amour-propre ? Et le bon sens ne dit-il pas que c'est avoir l'esprit bien petit, que de se croire si facilement un grand homme ? Ainsi le parti le plus sûr pour tous, c'est de ne rien négliger de tout ce qui tient au Style.

Quant à ceux qui, épris des charmes de leur esprit, enchantés de leurs talents, et pleins de l'excellence de leur mérite, sont toujours contents d'eux-mêmes ; il n'y a rien à leur dire : ils ont un organe de moins que les autres hommes ; il ne faut donc pas songer à les ramener aux principes et aux idées communes. Pour nous, considérons qu'on a bien de la peine à pardonner même à un Newton, une négligence trop marquée dans la partie du Style : comment donc peut-on prétendre qu'on pardonne une négligence pareille à ceux qui ne font que ressasser les idées des autres ; à ceux qui ne s'occupent qu'à recueillir des vérités éparses dans les ouvrages que nous possédons ; à ceux qui ne font que se traîner lourdement et gauchement sur les pas de leurs maîtres ? Sans doute, le géomètre ne doit pas emprunter

la plume de l'auteur épique ! Mais quand on dit que le Style fait tout le mérite du genre épistolaire, a-t-on intention de dire qu'une lettre doive être écrite du même ton qu'une oraison funebre ? Chaque genre a un Style qui lui est propre ; la géométrie a le sien, et ce Syle est, on ne craint pas de le dire, le plus grand mérite de ceux qui en courant cette carriere, ne font pas quelques découvertes considérables. En effet quel seroit le sort d'un ouvrage de ce genre, où les expressions seroient équivoques, vagues, et foibles, les termes impropres ou recherchés, les tours louches, embarrassés, et obscurs, les phrases traînantes, lâches, et diffuses, les liaisons fausses, puériles, ou précieuses ? Les livres élémentaires de géométrie qui sont les plus recherchés, n'ont-ils pas tous un Style clair, concis, naturel, simple, net, et coulant ? Ne pourroit-on pas citer ici un des plus célebres géometres de ce siècle, qui a dû sa grande réputation à son Style noble, agréable, correct, et châtié ; autant qu'à ses hautes connoissances ?

Ce que nous disons de la géométrie, doit à plus forte raison s'appliquer à toutes les autres sciences. Je n'en veux pour preuve que le sort des ouvrages de Cléarque et de Crantor : on a prétendu que Cléarque avoit rejetté sur de foibles raisons, des systêmes probables, pour en établir un

qui, tout neuf et plus hardi, étonne l'imagination, et manque de probabilité; et qu'ensuite pour le prouver par les faits, il avoit attribué à la Nature ce qu'elle n'a jamais produit; qu'il avoit donné entiere croyance à des voyageurs infideles, et avoit rapporté comme vraies quantité d'observations fausses: « Crantor au contraire, » a-t-on dit, étudie la Nature avec cons- » tance, la suit avec attention, l'interroge » avec finesse, l'observe sans prévention; » et parce qu'il ne songe point à bâtir un » système, il se trouve à la fin avoir dé- » couvert celui de la Nature. » Cependant les ouvrages de Crantor ne se trouvent gueres qu'entre les mains d'un petit nombre de savants: c'est un savant homme, si l'on veut; mais il est encore loin d'être un homme célebre; tandis que les ouvrages de Cléarque sont dans toutes les bibliotheques, et qu'on les met au premier rang de ceux qui passeront à la postérité la plus reculée, de ceux qui seront des monuments éternels de la gloire de notre siècle. C'est que le Style de Crantor est sec, dur, négligé, quelquefois obscur, et toujours dénué d'agrémens; au lieu que le Style de Cléarque est tout-à-la-fois noble et naturel, clair et précis, harmonieux et simple, convenable et varié, majestueux et élégant, éloquent et philosophique: il semble qu'Uranie lui ait remis son pin-

ceau : tout devient grand dans ses mains ; tout s'embellit, tout s'anime, tout plaît dès qu'il le veut : on diroit qu'il crée la Nature plutôt qu'il ne la décrit.

A cet exemple décisif, en veut-on ajouter d'autres qui le soient également ? Ariste est hérissé de paradoxes ; on se méfie de ce qu'il entreprend de prouver, et même de ce qu'il prouve réellement. Quels ouvrages néanmoins sont lus comme les siens ? C'est que son Style est vif, énergique, pressant, et plein de chaleur. Polémisthe, à force de vouloir être profond, est souvent obscur dans ses écrits : eh bien, on en a la plus haute idée ; on l'admire ; mais a-t-il beaucoup de lecteurs pour qui ses ouvrages soient ce qu'on appelle des *livres favoris ?* Quelques partisans enthousiastes peut-être : car le moyen d'en manquer, lorsqu'avec un mérite réel, on a de plus de temps en temps l'avantage d'être inintelligible, et d'avoir un zele hardi, brûlant, et opiniâtre ? Il faut convenir ici de deux choses ; l'une que Polémisthe a eu de grandes connoissances et une ardeur incroyable pour le travail ; et l'autre qu'on lit fort peu les écrits de Polémisthe qu'on admire tant.

Vous parlerai-je de Protégilas ? Tout le monde sait que rarement il pense ce qu'il dit ; ou plutôt qu'il change à tous moments d'opinions ; que toujours guidé par une imagination

imagination prodigieuse et singuliere, il admet tout, rejette tout, révere tout, et ridiculise tout : la vérité et le mensonge, l'histoire et la fable, tout est égal à ses yeux : chez lui tout est esprit et imagination : voilà le prisme à travers lequel il voit vingt fois le même objet, et ne le voit jamais deux fois sous les mêmes couleurs. Il est quelquefois infidele dans ses récits, superficiel dans les discussions, mais toujours inimitable dans tout ce qui tient à l'agrément. Et quel savant, quel génie a autant de lecteurs, de partisans, et d'admirateurs que Protégilas ? C'est que son Style réunit au plus haut degré, les qualités agréables et brillantes.

Dans les siècles que nous appellons *barbares*, il y a eu des savants et des hommes de génie : pourquoi n'y a-t-il pas eu un seul auteur digne d'être proposé pour modele, et qui se soit soutenu ? C'est qu'ils manquoient de Style. Parmi ces auteurs, il en est quelques-uns qui d'abord ont eu un grand succès : leurs noms même sont parvenus jusqu'à nous ; et leurs ouvrages se trouvent encore dans certaines bibliotheques bien complettes. Mais pourquoi n'y sont-ils qu'à titre de pieces curieuses ? Pourquoi ne sont-ils pas à côté des Démosthene, des Cicéron, des Homere, et des Virgile ? C'est que leur Style est trop défectueux. Essayez de lire

les Saint-Gelais, les Théophile, les Benserade, et tant d'autres semblables; et dites, si toutefois vous avez le courage d'aller jusqu'au bout de leurs ouvrages: dites si vous pouvez les comparer aux génies à jamais célebres des siecles d'Alexandre, d'Auguste, et de Louis XIV?

Concluons que la fortune des auteurs à tous égards, que les agrements dont ils jouissent, que leur célebrité dans leur pays et chez les étrangers, n'est due principalement qu'à leur Style; que c'est-là leur plus ferme appui, et leur titre le plus valable auprès de leurs contemporains et de la postérité; qu'en un mot, c'est le témoin qui décide pour ou contr'eux. Ce n'est donc pas sans raison, que Platon recommandoit tant à ses disciples de sacrifier aux graces; et que dans tous les âges, on a tant insisté sur la nécessité de se former le Style.

CHAPITRE II.

Combien le bon Style contribue à l'avancement des arts et des sciences.

La vérité toute nue, dit-on tous les jours, fait peu de prosélites ; et c'est pour cela qu'on a mis au rang des sages, les hommes qui ont inventé et mis en œuvre les moyens de l'embellir : telle est la source légitime de la gloire et de la célébrité d'Ésope, et de tous ceux qui l'ont ensuite imité : telle est la base sur laquelle seule, on peut solidement établir le mérite de la poésie et de l'éloquence, et montrer que ces deux arts ont une utilité réelle et essentielle. Il faut orner la vérité : il faut quelquefois, sinon l'habiller, du moins la couvrir d'une gaze, qui sans la cacher entièrement, nous procure le plaisir délicat de la deviner : il faut lui prêter un corps qui donne prise à nos sens, que nous puissions voir, et qui soit en quelque sorte palpable : il faut toujours la rendre intéressante, en la rapprochant de nous d'une maniere si adroite, qu'elle nous touche, nous saisisse, nous frappe, et ne nous blesse

jamais.... De combien de façons n'a-t-on pas dit tout cela, du temps des anciens, et dans les temps modernes ? Quel autre motif que celui de le mieux inculquer, a pu faire imaginer la fable d'Orphée, qui fléchit l'impitoyable Dieu des enfers ; et celle d'Amphion, qui, aux sons de sa lyre, voit les murs de Thèbes s'élever et se construire d'eux-mêmes ? Par ces fables allégoriques, insérées dans le code de la religion, on vouloit rendre sensible à tous, et consacrer en quelque sorte, le principe dont nous parlons ici.

Il semble cependant qu'il devroit suffire que la vérité se présentât pour nous enchanter et nous embraser ! En effet, n'est-il pas honteux pour nous, qu'il faille lui prêter des agrémens qui nous importent peu, et qui lui sont étrangers ?.... Cette objection renferme deux erreurs, qu'il est important de détruire ; la première, que les agrémens en question soient étrangers à la vérité ; et la seconde, que ces agrémens nous importent peu.

1°. Comment lui seroient-ils étrangers, puisqu'ils sont faits pour elle, et qu'ils lui conviennent ? Ce n'est même qu'à raison de cette convenance, qu'ils nous plaisent. Ces agrémens consistent sur-tout dans un choix convenable de pensées, d'ordre, de plan, d'expressions, de liaisons, de tours, et de ton : et qu'y a-t-il

en tout cela que la vérité ne demande pas elle-même ? Vous la décorez moins en lui donnant ces agréments divers, que vous ne la défigurez en les lui refusant. La présenter comme nous le demandons ici, ce n'est donc pas montrer autre chose qu'elle ; c'est la montrer mieux : toute autre maniere ne la fait voir qu'à demi. D'ailleurs qu'est-ce qu'on appelle *agrément faux*, si ce n'est celui qui ne s'accorde pas avec la vérité, celui qu'elle n'approuve et ne dirige point ? Et quel est le caractere des agréments faux, si ce n'est de n'être point tels qu'ils paroissent aux esprits superficiels, et de n'avoir point le droit de nous plaire, soit qu'ils pechent en eux-mêmes, soit qu'ils aient le défaut d'être déplacés ? Donc par-tout où la vérité n'est point, le véritable agrément disparoît.

Est-il besoin de remarquer que je ne prends pas ici le mot de *vérité* dans le sens étroit que lui donnent l'historien et le dialecticien ? Je ne prétends pas sans doute qu'un récit et qu'un raisonnement ne puissent être bien écrits, qu'autant que les choses sont réellement arrivées, et que les principes sont incontestables. Un auteur célebre par ses ouvrages, et plus encore par ses talents, a dit que la *vérité est la réalité* ; réalité, ajoute-t-il, dans les faits, dans les raisonnements,

et dans l'imitation ; réalité dans les faits, lorsqu'ils sont présentés tels qu'ils ont existé, ou tels qu'ils existent, et qui fait la vérité de l'histoire ; réalité dans les raisonnements, lorsqu'on n'y marque entre les pensées et les idées, que les rapports qu'elles ont, et qui fait la vérité philosophique ; enfin réalité dans l'imitation, lorsque l'image que l'on retrace, n'offre que les traits de l'objet imité, et qui fait la vérité des arts. Mais il faut observer que le Style appartenant tout entier aux beaux-arts, ainsi que les autres objets soumis à l'empire du goût ; ce n'est principalement que de la derniere de ces trois sortes de vérités, qu'il peut être question dans cet article. Ainsi lorsque je dis que par-tout où la vérité n'est point, l'agrément réel disparoît ; je parle de la vraisemblance des faits, c'est-à-dire, de l'accord des circonstances et des détails dans les récits ; je parle de la vraisemblance dans les discussions, c'est-à-dire, de l'accord des idées dans les raisonnements réels ou supposés ; je parle en un mot de la vérité morale, qui se retrouve encore dans les romans, dans les fables, dans les divers genres de poésie, et qui même peut se retrouver dans les systêmes philosophiques qui ne sont que des romans. Pour atteindre la vérité dont il s'agit ici, il n'est pas nécessaire de copier

servilement tous les traits individuels que nous présente le tableau de la Nature : mais il faut en saisir la manière, en bien suivre les procédés : voilà ce qui forme le goût du vrai. On aura donc toujours plus de goût pour le vrai en général, et de quelque nature qu'il soit, à mesure qu'on s'attachera davantage aux qualités du bon Style ; puisque ces qualités, que l'on peut réduire à une seule, à la convenance, sont communes et propres à toute vérité : car rien n'est si convenable que ce qui est vrai. On a dit que souvent le mensonge se pare des dehors, ou si l'on veut, des ornements et des agrémens de la vérité : mais cette maxime ne signifie que ce que nous venons de développer, si par le mot *mensonge*, on entend une imitation parfaite, c'est-à-dire, la vérité morale dont nous venons de parler ; comme au contraire, si par *mensonge* on entend également le mensonge historique, le mensonge philosophique, et le mensonge dans les beaux-arts ; cet adage si vanté ne présente plus qu'une idée fausse, puisqu'alors cet emprunt dénatureroit les ornements dont il s'agit : ainsi et de toute manière, cette maxime même prouve que ces ornements, qui ne peuvent jamais être qu'*empruntés* par le mensonge pris dans le sens le plus général, et que même ce mensonge détruit par

cet emprunt seul, conviennent particuliérement et exclusivement à la vérité, et lui appartiennent de droit.

Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable.

2°. S'il est faux que les agréments attachés au bon Style soient étrangers à la vérité; il est encore moins vrai qu'ils nous importent peu, comme j'ose promettre de le démontrer, du moins aux personnes attentives.

Que faut-il pour nous inspirer le goût des sciences et des arts? . . Il faut lier l'étude des arts et des sciences à l'agrément; ne nous conduire au sanctuaire des muses que par un chemin semé de roses; c'est-à-dire, en exerçant celles de nos facultés auxquelles la Nature et l'habitude attachent plus de plaisir, et qu'elles développent le plus en nous durant le cours de notre vie. Or quelles sont les facultés que la Nature exerce le plus en nous, même indépendamment de ce que l'on appelle *éducation recherchée*? Quelles sont par conséquent les facultés dont il faut se servir pour assurer et augmenter les progrès des sciences et des arts parmi les hommes? Voilà ce que nous avons maintenant à examiner.

1°. Dès l'enfance et dans tout le cours de notre vie, la Nature porte à notre ame

par le canal des sens, des images variées à l'infini et mille fois répétées; des couleurs, des figures, des dimensions : voilà le premier germe de nos connoissances, la base de nos idées. L'*imagination* est donc, après la formation de nos idées et de nos pensées, la premiere des facultés que la Nature développe le plus en nous.

2°. Dès l'enfance et dans tout le cours de notre vie, nous avons beaucoup de besoins à satisfaire : la variété et le grand nombre des objets utiles sont donc deux des choses les plus essentielles pour nous : or cette multiplicité, cette variété de besoins et d'objets, produisent en nous la *curiosité*, la *sagacité*, l'*activité*, ou du moins les développent; seconde, troisieme et quatrieme facultés, que la Nature seule nous force de cultiver.

3°. Dès l'enfance et dans tout le cours de notre vie, la Nature nous offre une infinité d'objets qui doivent nécessairement nous intéresser : rien, ou presque rien n'est indifférent pour nous : tout nous sert, ou nous nuit; nous satisfait, ou nous blesse; nous attire par quelque charme, ou nous repousse par quelque côté rebutant; parce que tout nous présente des rapports de convenance ou de disconvenance. La *sensibilité* est donc la cinquieme faculté également mise en exercice par la Nature.

4°. Dès l'enfance et dans tout le cours de notre vie, nous sommes environnés et occupés d'objets, qui sans cesse se succedent et se reproduisent devant nous : les traces qu'ils laissent dans notre mémoire, deviennent toujours plus nombreuses et plus profondes ; nous sommes toujours plus frappés et plus convaincus des rapports qu'ils ont entr'eux ou avec nous : ces traces et ces rapports étendent et fortifient notre mémoire et notre raison. La *mémoire* et la *raison*, sixieme et septieme facultés, que la Nature ne nous permet point de négliger.

Telles sont les principales facultés de l'ame que la Nature seule, quand on ne la contrarie pas, exerce, développe, et met en action chez tous les hommes : telles sont par conséquent celles dont l'exercice nous procure le plus de plaisir. Aussi chez tous les peuples et dans tous les temps, l'art de toucher par le sentiment, d'enchanter par les images, de nourrir et de satisfaire l'activité de l'ame par une juste variété d'objets convenables, d'éclairer et d'étendre la raison par des connoissances nouvelles, de fortifier et de meubler la mémoire par des faits assortis, a toujours été un art précieux, et placé au-dessus de tous les autres. C'est que le plus grand des besoins moraux de l'homme, est d'être occupé d'objets qui l'intéressent, qui lui

présentent des images nettes, et vives, qui aient le mérite de la variété, et qui soient propres à l'instruire; puisqu'une habitude que la Nature même nous a fait contracter dès le berceau, et qui n'a fait que s'accroître à tous les instants de notre vie, devient nécessairement pour nous un goût formé, un penchant involontaire, un besoin réel; et que les qualités dont il s'agit ici, sont plus qu'aucune autre, dans le cas d'être fortifiées par cette sorte d'habitude. Je conclus encore de tout ce qui précede, que le plus grand agrément que vous puissiez procurer à mon ame, c'est d'occuper tout-à-la-fois ma sensibilité, mon imagination, mon activité, ma mémoire, et ma raison; ou si vous voulez, c'est de rendre la vérité historique qui est du ressort de la mémoire, et la vérité philosophique qui est du ressort de la raison, intéressante, sensible tout-à-la-fois, et variée.

Si donc vous voulez vous emparer de l'ame de vos auditeurs, c'est par-là qu'il faut que vous l'attaquiez : n'espérez pas vous en rendre maître par d'autres moyens; vous ne feriez que de vains efforts : quand vous ne prononceriez que des oracles, vous nous verriez encore distraits, et toujours épiant le moment favorable pour vous échapper. C'est en vain que vous vous en scandaliseriez, puisque c'est vous qui

auriez tort : nous avons des besoins dont vous ne devez pas espérer d'étouffer la voix ; ils crient plus haut que vous ; et pouvez-vous ignorer l'empire du besoin ? Déterminez-vous donc à satisfaire les nôtres, ou à nous voir déserter vos leçons pour courir à ceux qui seront plus adroits ! Oui, nous vous abandonnerons, vous et vos vérités ; ou bien vous nous les présenterez de maniere à nourrir notre cœur, à occuper agréablement notre imagination, et à nous plaire par une heureuse variété. Voilà l'homme en général, l'homme de tous les lieux, et de tous les âges !

Cependant il y a dans l'application de ce principe, des variations et des exceptions qu'il importe de faire observer.

Chez les sauvages, par une suite malheureuse des entraves où les retient leur genre de vie isolée, et tournée vers les seuls besoins du corps, la Nature ne peut pas également développer toutes les facultés dont nous avons parlé plus haut ; chez eux la mémoire est plus bornée, la raison plus négligée, et l'activité plus concentrée. Chez les peuples éclairés et policés, les facultés dont nous avons parlé, ne sont pas les seules dont on ait acquis le goût par l'exercice et l'habitude ; ou plutôt elles sont beaucoup plus perfectionnées ; et c'est pour cela qu'on y exige sur-tout la clarté,

l'ordre, une convenance plus marquée, la noblesse, l'harmonie, et la délicatesse. Enfin, chez les peuples corrompus, les cinq premieres qualités, et sur-tout la sensibilité et la raison, se trouvent altérées, et remplacées par l'esprit, c'est-à-dire, par le goût et la faculté exercée d'employer par-tout et de préférence à tout autre agrément, ceux qui naissent des rapports fins, déliés, et inopinés; d'où résultent une délicatesse plus recherchée, une harmonie plus marquée, un ordre plus symmétrique, et une correction plus soignée; et c'est ainsi que chez les peuples corrompus, les qualités fondamentales de l'esprit humain sont absolument défigurées, méprisées, et bannies; que pour oser se montrer encore, il faut que la *raison* se déguise sous l'enveloppe des pointes et des jeux de mots; que la sensibilité, pour se communiquer, ait recours aux antitheses; que l'activité ne s'exerce que dans les détours d'un labyrinthe; que les images ne soient plus que les phénomenes d'un prisme magique et allégorique; et enfin que les cases de la mémoire ne s'ouvrent que pour appuyer des paradoxes.

On le voit, il n'est qu'un moyen de nous instruire avec succès, et avec un profit réel: il n'est qu'une voie pour nous conduire avec certitude à la vérité,

comme il n'est qu'un bon goût ; et ce moyen, cette voie, c'est le bon Style. Les agréments qui le caractérisent sont donc pour nous de la plus grande importance. Les sauvages et les peuples corrompus ne cherchent et ne découvrent point la vérité, parce qu'ils accordent tout, les uns au sentiment et à l'imagination, et les autres au bel-esprit : la Nature ne se borne point à ces systêmes exclusifs. Si nous cultivons nos facultés selon l'ordre qu'elle-même nous prescrit, et selon la direction qu'elle nous donne, nous acquerrons un goût qui ne s'accordera ni avec la sécheresse de la raison dénuée de tout ornement, ni avec la froideur et le bel-esprit des peuples corrompus. Or ce goût n'est autre chose que le goût naturel perfectionné d'après le modele même de la Nature : il est le seul qui réunisse certainement l'utile et l'agréable ; il est le seul qui soit assez heureux pour s'accorder toujours avec la raison qui en est la base, mais qui seche et toute nue, ne peut former aucun goût ; il est le seul qui par sa nature, s'amalgame en quelque sorte avec la vérité, lui prête les agréments dont elle est susceptible, et nous la rende aimable et précieuse...

Qu'est-ce qu'esprit ? Raison assaisonnée...
Sel sans raison n'est solide pâture :
Raison sans sel est fade nourriture.

Peut-être se dispose-t-on à m'objecter qu'en cet endroit, je plaide la cause du bon goût, plutôt que celle du bon Style? Mais par où le bon goût se manifeste-t-il dans les écrits, dans cette portion la plus essentielle et la plus étendue de son empire, si ce n'est par le bon Style? C'est par le bon Style, que le bon goût se communique et se perfectionne. Je ne devois donc pas en séparer ici les intérêts; puisque ce qui prouve pour l'un, est également favorable à l'autre.

Après tant de détours qui nous ont jettés dans des discussions, à la vérité un peu métaphysiques, mais nécessaires, revenons sur nos pas, et en résumant les principes que nous avons établis, concluons, que plus il nous arrivera de trouver l'agrément joint à la recherche de la vérité, à l'étude des sciences et des arts; plus aussi nous serons portés à regarder cette recherche, cette étude, et cet agrément comme faisant une même chose, ou du moins comme étant entr'eux dans l'ordre de cause et d'effet: car telle est, comme nous l'avons déja souvent observé, l'association naturelle de nos idées, que de deux choses vues ensemble, l'une doit nous conduire à l'autre, nous la rappeller, et la peindre de ses traits, lui prêter ses couleurs, et partager avec elle le droit de nous intéresser ou de nous rebuter. Or,

il n'y a rien qui réunisse d'une maniere plus intime, cette étude et cet agrément, que le bon Style : le bon Style est même le seul moyen de les réunir. Il est donc vrai que rien ne contribue plus que le bon Style, à former, répandre, et nourrir le goût des arts et des sciences, le goût du vrai et du beau.

Cette derniere conséquence est d'autant plus honorable pour le bon Style, et plus consolante pour nous, qu'elle ne se borne pas à établir les heureux effets d'un excellent ouvrage dans un seul et même genre ; qu'elle prouve au contraire une influence très-étendue et réciproque.

Les sciences et les arts ne forment qu'une même et grande famille, dans laquelle tous les avantages deviennent communs. Homere inspire les philosophes et les historiens, aussi-bien que les poëtes. On dira la même chose de tous les autres grands hommes : nous sommes nés pour l'imitation : ainsi tout dépend des modeles qu'on nous propose, et de la vénération qu'ils obtiennent de nous, autant que de nos propres talents. C'est ainsi que le génie enfante le génie : c'est ainsi que, sur-tout depuis l'invention de l'Imprimerie, on peut comparer les Cicéron, les Horace, les Virgile, et tous les auteurs d'une mérite supérieur, à autant d'arbres impérissables et féconds, destinés

tinés à nourrir de leurs fruits les peuples et les siècles. C'est ainsi qu'un homme de génie détermine le goût particulier, et décide du ton général de ses contemporains ; c'est ainsi enfin que, selon l'observation de Velleïus-Paterculus, on voit chez un même peuple, les hommes du plus grand mérite dans tous les genres, exister en même-temps, et s'élever à un degré de perfection à peu près égal. (*)

(*) Eminentissima cujusque professionis ingenia in eandem formam et in idem arctati temporis congruunt spatium. *Lib. I. Cap.* 16.

CHAPITRE III.

Combien le bon Style contribue à la perfection et à la politesse des mœurs.

On a répété, cent fois que les arts et les lettres civilisent les nations, policent les hommes, adoucissent et épurent les mœurs : c'est une proposition que toute auteurs avancent avec confiance, et qu'aucun ne cherche à prouver, sans doute parce qu'elle est généralement avouée. Il semble même qu'on offenseroit ses lecteurs, si l'on vouloit recourir à la dialectique pour l'établir, parce que ce seroit supposer qu'ils peuvent en douter. Et pourquoi ce doute seroit-il pour eux un sujet de honte ? N'est-ce pas parce que, pour douter de cette vérité, il faut encore plus manquer de la faculté de sentir avec une certaine délicatesse, que de la faculté d'étendre ses réflexions jusqu'à un certain degré ? En effet, tout ce qui tient aux mœurs, sans en excepter la vertu elle-même, est un objet qui ressortit au cœur, bien plutôt qu'à l'esprit. Tous les discours, dit-on, sont inutiles pour convaincre celui qui n'a jamais éprouvé le doux plaisir de bien faire : de

même, il n'est point de raisonnement qui puisse parvenir aussi efficacement que le bon goût, ou si l'on veut, le bon Style devenu général, à ramener les hommes à la douceur, à la politesse, à la modération, à la bienfaisance.

Si nous sommes dans un siècle plus tolérant et plus humain que ceux qui l'ont précédé; (*) c'est bien moins l'effet des grands raisonnements de nos philosophes, que de leur manière d'écrire. En convainquant mon esprit que toutes les qualités qui constituent la politesse des mœurs, me seroient également utiles et honorables, vous ne faites rien, ou presque rien pour ma conduite : vous ne détruisez point en moi les habitudes contraires : c'est que pour cela, il ne suffit pas de donner de bonnes raisons : si vous n'avez que ce moyen, je ne serai de votre avis que dans ces moments d'existence toute spéculative, où, séparé de moi-même en quelque sorte, je parcours un monde qui m'est étranger. Dès que je reviens à moi; c'est-à-dire, dès que la Nature se réveille, que le plaisir m'appelle, et que l'habitude m'entraîne, que deviennent vos raisonnements? Ils sont à mon égard comme s'ils n'existoient point... Mon indocilité vous révolte

(*) On parle ici du ton général du siècle, et non des crises révolutionnaires toujours plus puissantes que les principes établis.

peut-être ? Ignorez-vous donc que rien n'est plus fréquent que de voir des personnes bien convaincues des maximes qu'elles suivent le moins ? Prenez donc une autre route ! Ne me parlez, s'il le faut, ni de vertus ni de mœurs : mais en m'occupant de choses qui paroissent n'avoir d'autre but que de satisfaire ma curiosité, de perfectionner mes talents, ou d'amuser mon loisir, ayez soin que vos ouvrages me présentent réunis comme en un tableau, l'ordre et la convenance dans les choses, le choix et la force dans les pensées, la chaleur et la précision dans les termes, la netteté et la variété dans les tours ; que sur-tout votre ton soit honnête, noble, et décent ; que vos sentiments soient francs et délicats ; que le tout soit naturel : vous ferez germer en moi le goût de ces mêmes qualités, sans que vous m'en parliez ; vous les infuserez dans mon ame ; vous en ferez chez moi des vertus pratiques, et cela par un effet immanquable du plaisir que vous m'y aurez fait trouver. Vous ne m'aurez point défini la vertu, ni toutes les qualités sociales : vous n'aurez point accablé mon esprit sous le poids et le nombre de vos preuves ; vous ne m'aurez point convaincu ; mais vous m'aurez séduit ; et le succès de cette heureuse séduction sera bien plus assuré que celui d'une conviction étour-

dissante, dure, et seche, qui m'étonnera, me révoltera, aigrira mon esprit peut-être, et ne me changera certainement pas. Si vous voulez absolument me prêcher morale, je ne m'y refuse point; mais embellissez vos préceptes de tous les agréments que le bon Style vous offre; et vos leçons produiront d'heureux effets, qui seront bien moins les fruits de vos préceptes mêmes, que ceux de la maniere dont vous me les aurez présentés. Vos préceptes deviendront aimables à mes yeux, par le plaisir que j'aurai eu à les entendre; et dès-lors, vous êtes assuré qu'ils influeront sur ma conduite.

Pour vous convaincre encore plus de cette vérité intéressante, que les agréments du bon Style contribuent plus que toute autre chose à polir les mœurs; remontons aux principes, si vous le voulez: qu'est-ce que *polir* un ouvrage, sinon lui ôter ce qu'il a de rude et d'ingrat, remplacer ces défauts par le lustre et la douceur dont cet ouvrage est susceptible, en un mot, le perfectionner et le finir. Polir les mœurs, c'est donc rendre le caractere social d'une nation moins rebutant, moins dur, moins cruel, moins inégal, moins sauvage, et moins isolé: c'est y mettre quelque chose de liant, d'agréable, de doux, de modéré, de bienfaisant, de décent, et d'attrayant; ce qui ne peut se

faire qu'en inspirant aux hommes de la sensibilité, de la douceur, de la bienfaisance, de la générosité, de la noblesse, et sur-tout de la délicatesse : c'est la délicatesse des vertus, qui fait la politesse des mœurs; c'est aussi ce qui en fait le charme et le prix.

Mais ces vertus, cette délicatesse, comment y parvenir ? En donnant à l'ame une inclination particuliere, dont ces mêmes vertus soient l'objet ; une inclination fortifiée par le fréquent exercice. L'on sent que tout ceci nous ramene aux habitudes, et nous prouve, comme nous l'avons déja dit, que toute vertu, tout penchant, tout ce qui tient aux mœurs, n'est qu'habitude, et ne dépend que de là. Or il s'agit de faire contracter les bonnes habitudes, bien plus que d'en montrer la nécessité : mais pour nous les faire contracter, il faut nous gagner par l'attrait du plaisir. C'est donc toujours la voie qu'il faut prendre pour nous donner des mœurs, et les perfectionner par la politesse. Si les applaudissements et l'approbation des autres s'y joignent ; si cette politesse devient le ton général ; alors notre satisfaction augmentera; le plaisir deviendra délice, et fera naître en nous un grand sentiment, qui remplira toute notre ame, et dominera sur tout notre être. C'est ainsi, pour le dire en passant,

que l'on peut facilement concevoir comment la vertu, même au sein des tribulations, est inséparable d'une sorte de contentement, au prix duquel tous les efforts qu'elle demande ne sont rien.

Mais comment le bon Style peut-il avoir un rapport si intime avec ces heureuses dispositions ? Pour répondre à cette question, rappellons-nous que, quand on a développé en nous certaines facultés, l'exercice de ces mêmes facultés nous devient nécessaire ; et que nous profitons de toutes les occasions pour y revenir : nous cherchons à répandre et à retrouver les agréments qui en naissent, sur tous les objets qui nous environnent, et sur toutes nos actions : voilà le besoin de l'habitude et l'influence d'un goût formé. Or quelles sont les facultés que le bon Style exerce et perfectionne dans l'ame des lecteurs ? Ce sont sans doute les mêmes qui sont nécessaires pour bien écrire, et dont les ouvrages bien écrits portent l'empreinte. Ici, je ne puis que renvoyer aux deux premieres questions de ce Traité : on y verra que le bon Style, si nous lisons des ouvrages bien écrits, doit nous accoutumer à connoître, à chérir, à chercher l'ordre dans tout ce qui nous occupe ; qu'il doit nous accoutumer de même à faire en tout un choix sage et convenable ; qu'il doit développer

en nous, diriger, et adoucir la sensibilité; qu'il doit nous faire discerner l'utile, l'agréable, et le vrai, de ce qui est faux, déplaisant, et nuisible, ou superflu; et nous rendre l'esprit plus net, plus juste, plus précis; qu'il doit nous donner le goût du beau et de la décence; nous attacher à ce qui peut ennoblir notre ame, élever et épurer nos sentiments; nous inspirer du mépris, de l'aversion pour tout ce qui est bas, ou déplacé; et perfectionner tous ces goûts jusqu'à les rendre également prompts et délicats. Je dis que dans les deux premieres questions de ce Traité, on verra que le bon Style doit former toutes ces qualités dans l'ame du lecteur, parce que dans ces mêmes questions, il est prouvé que le bon Style les exige dans l'auteur.

Or, quelles doivent être les suites de ce développement devenu général? C'est d'abord de fortifier en nous le sentiment de la liberté, et de l'ennoblir en la dirigeant toujours vers les objets utiles et convenables. En effet, si on veut nous contraindre, si pour cela on a recours à la force; on contrarie nos goûts, on les étouffe, on en détruit jusqu'à la cause; notre ame est énervée; et l'on desseche jusqu'à la source des arts et des sciences. Le choix que demande le Style pour être bon, présuppose l'habitude de la liberté

et la fortifie : le sentiment de la liberté est donc tout-à-la-fois, une des causes et un des fruits du bon Style ; et ce sentiment doit sans doute prodigieusement influer sur toute notre conduite, puisque notre maniere naturelle et, pour ainsi dire, favorite de juger et d'agir, c'est l'analogie. Ainsi la premiere cause et le premier effet du bon Style tournent déja d'une maniere directe au profit des bonnes mœurs, que les esclaves ne connurent jamais.

Plus on y réfléchira, plus on sera convaincu que la suite la plus nécessaire du développement dont nous parlons, c'est que nos mœurs soient teintes des couleurs de toutes les qualités que le bon Style exerce. Le plaisir que procure à notre ame, la vue de tant de facultés perfectionnées, nous attache au tableau qui nous les retrace, et nous y fait souvent revenir : ce plaisir se fortifie ; il devient un sentiment fort et profond ; il nous inspire du goût et de l'admiration pour la perfection qui en est l'objet, et pour toutes les qualités qui caractérisent cette même perfection ; il nous porte comme malgré nous à les desirer, à les rechercher, à nous les approprier, à les transporter enfin jusques dans nos actions, dans notre conduite, dans nos mœurs. Ce plaisir est un effet immanquable du bon

Style, parce qu'il est fondé tout-à-la-fois sur notre constitution, et sur la nature des choses. L'effet que nous attribuons à ce plaisir, est encore lui-même certain, au moins en général et dans l'ordre ordinaire des choses, parce que de tous les mobiles propres à nous déterminer, et à nous faire agir, le plaisir est le premier, le plus universel, et le plus puissant.

Il paroît donc impossible que par le développement des principales facultés de notre ame, nos mœurs ne soient pas dirigées vers l'honnête et le beau ; puisque ce sont nos habitudes et nos goûts qui forment nos mœurs : nos mœurs porteront donc l'empreinte de cette noble et ingénieuse délicatesse, qui fait la perfection du goût, et qui acquérant toujours de nouveaux charmes à nos yeux, étendra toujours plus son empire : dans toutes les circonstances de la vie, où nous aurons la liberté du choix, nous ne consulterons que la convenance et l'à-propos : la connoissance et le goût de l'ordre se manifesteront dans nos sentiments, dans nos actions, et jusques dans notre extérieur, et nous retiendront dans les bornes de la justice, et du devoir envers nous-mêmes et envers les autres : on retrouvera même dans les plus petites choses, le tour le plus naturel et le plus agréable, et le ton le mieux approprié et le plus soutenu : le

raison toujours plus pure et plus belle, aura beaucoup plus de pouvoir sur nous : l'imagination toujours plus sage et plus riche, nous égarera moins, et nous procurera des plaisirs plus vrais : la sensibilité toujours plus adoucie, par la maniere même dont elle sera exercée, toujours tournée vers des objets plus relevés, par la nature même des choses sur lesquelles elle s'exercera, produira en nous la bienfaisance, et nous attachera pour jamais aux sentiments délicieux que les vertus sociales font naître.

Ainsi, non-seulement l'on verra plus d'aisance, plus de douceur, plus de simplicité, plus de convenance dans nos manieres et dans nos propos; non-seulement l'affectation nous paroîtra un ridicule et une petitesse; non-seulement nous deviendrons plus scrupuleux à n'avoir que de bons procédés, et plus attentifs à ne jamais manquer aux égards réciproques que les hommes se doivent; mais nous apprendrons encore à porter l'élévation ou la délicatesse, jusqu'à nous oublier nous-mêmes en certaines occasions, et jusqu'à nous sacrifier à l'agrément ou à l'avantage des autres; il y aura toujours plus de sociabilité dans le caractere; les devoirs qui résultent de notre union en un corps de société, nous en deviendront plus chers, plus sacrés, et plus précieux; l'idée d'hu-

manité se développera de plus en plus ; elle commandera impérieusement à notre ame ; et nous ne pourrons ni en méconnoître la voix, ni l'entendre avec indifférence, sans devenir pour nous-mêmes, un objet d'horreur. Tous ces heureux effets paroissent devoir nécessairement dériver de la cause à laquelle nous les attribuons, pourvu que cette cause agisse avec continuité : nous l'avons suffisamment prouvé ; et si l'on en veut une preuve nouvelle, nous croyons pouvoir la fournir, en observant que les qualités qui forment le bon goût et le bon Style, sont les seules qui rendent les vérités pratiques, et qu'il est bien difficile qu'elles ne les rendent pas telles. Avouons-donc avec Horace, que (*) Chrysippe et Crantor sont bien moins propres à nous donner des mœurs et à les polir, que le chantre de la guerre de Troye ! Disons avec Rousseau le lyrique, (**) qu'Homere adoucit nos mœurs par ses riantes images, tandis que Séneque nous aigrit par ses préceptes durs ; et que la sagesse fuit d'un faux savant la sombre mélancolie, pour se sauver dans les bras du plaisir.

Il semblera peut-être que j'ai rassemblé

(*) Qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non, Planius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.

HORAT. *Epist. Lib. I. Epist.* 2.

(**) *Voyez* Odes. *Liv. II, Ode* 2.

tous les avantages attachés au bon Style ! Cependant je n'ai rien dit de plusieurs effets heureux que ce talent produit toujours. Il enrichit, perfectionne, et fixe la langue ; il rend la nation célebre, et la fait regarder comme le modele des autres nations : cette opinion une fois établie, attire les étrangers, et leur fait adopter les usages, les goûts, les modes de cette nation privilégiée. C'est par le bon Style, que l'on célebre dignement les héros de la patrie : le magistrat, le guerrier, tous les ordres de citoyens distingués puisent dans les ouvrages bien écrits, les sentiments d'intégrité, de courage, d'honneur, et de générosité, qui les animent et les soutiennent. Si vous n'avez que des sujets peu intéressants à traiter, le bon Style en fera entre vos mains, des sujets piquants, et nous les rendra utiles par l'agrément qu'ils semeront sur nos jours d'ennui et d'affliction. Mais quand vous aurez à venger le genre humain, à tracer le caractere d'un homme public et criminel, d'un homme vendu à l'intérêt et à l'ambition, qui prend la duplicité pour habileté, la fausseté pour adresse, la fourberie pour politique, la lâcheté pour prudence ; quand vous aurez à punir l'insensé, qui se flatte de recueillir tout-à-la-fois les fruits de l'iniquité, et ceux de la vertu ; qui se croit assez habile pour tromper

ceux qui le voyent, et paroître à leurs yeux tout autre qu'il n'est ; quand vous aurez à poursuivre ces nuées de sauterelles, qui bourdonnent trop souvent autour de ceux qui gouvernent, et s'étendent sur les campagnes qu'elles dévorent ; et ces demi-grands hommes, ou plutôt ces prétendus grands qui sont si petits et si voraces ; ces ennemis des gens de bien, qui ont déshonoré pour toujours et avili le nom de courtisans ; qui lorsqu'ils ont la puissance, deviennent l'épouvantail des simples, les tyrans des petits, l'opprobre des cours, et le fléau des nations ; alors le bon Style rassemblera les foudres de l'éloquence dans vos mains ; vous pulvériserez tous ceux qui abusent de leur pouvoir ; vous épouvanterez leurs successeurs ; et vous consolerez ceux qui auront été leurs victimes ! C'est par le bon Style, que l'on poursuit le vice avec succès, et qu'on le perce des traits de la victoire, jusques dans l'asyle de l'impunité !

Les bons écrivains forment l'esprit de leur nation : une seule idée, dit-on, change quelquefois tout un siècle. Les bons écrivains influent même sur le génie, les mœurs, et le caractere des étrangers, et de la postérité : et qui oseroit assurer que l'énergie de Montesquieu ne vaudra pas à l'humanité plusieurs siècles

de bonheur ? Enfin les bons écrivains sont vraiment les bienfaiteurs du genre humain !

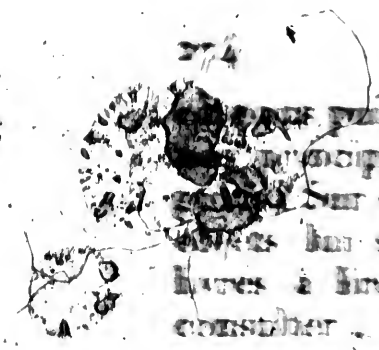
« Eh quoi, me dira-t-on, est-ce bien » sérieusement, que vous attribuez de si » grands effets au bon Style ? Ne devons-» nous pas nous méfier de vos preuves ? » Et pour vous réfuter, ne suffit-il pas » de vous rappeller que selon vous-même, » le Style ne consiste que dans des nuances » fines, légeres, délicates, et à peine » perceptibles ; qu'il ne consiste que dans » des infiniment petits ? ... » Tout ce qu'il y a de grand dans la Nature, n'est composé que d'infiniment petits : les plus grandes forces ne sont que des résultats de forces infiniment petites, et réunies ensemble ; les plus grandes masses ne sont composées que d'atomes : pourquoi en seroit-il autrement de la nature des choses les plus importantes, dans le système moral et dans la métaphysique ? Qu'est-ce que l'action la plus grande, sinon une action très-petite, faite dans un concours de circonstances particulieres, qui prises une à une, font très-peu de chose ; mais qui réunies ensemble, impriment à cette action, le caractere de grandeur qui nous étonne, et que nous admirons avec justice ? Une erreur donc très-funeste, c'est de négliger ces infiniment petits, qu'on ne considere que dans

un état isolé ; au lieu qu'il faudroit ne les voir que dans leur ensemble, pour bien sentir tout ce qu'ils valent. Oui, je le répete, c'est peu de chose, sans doute, qu'une de ces particules imperceptibles qui concourent à former l'univers ; c'est peu de chose, et par l'espace qu'elle occupe, et par les effets qu'elle produiroit si elle étoit seule : mais retranchez-la, ainsi que toutes celles qui lui ressemblent ; et l'univers entier disparoît ! C'est peu de chose que l'une de ces circonstances particulieres, qui se sont trouvées réunies lorsque le héros s'est fait le plus admirer : mais ôtez toutes les circonstances semblables, et le héros n'est plus rien ! C'est peu de chose aussi que l'un de ces agréments délicats que nous demandons dans les ouvrages de l'art : mais l'art s'anéantit si vous les négligez ! Et quel effet au contraire, ne produira pas la réunion et l'accord d'un nombre infini d'agréments semblables ? Quel génie ne faut-il pas pour les discerner tous, et les accumuler ?

« L'on vous accordera sans peine, reprend mon censeur, que le bon goût » est intimement lié à la politesse des » mœurs ; mais il ne l'est que comme » un effet l'est à sa cause ; et vous prétendez nous persuader le contraire ? » Sans doute la politesse des mœurs contribue infiniment à épurer le goût, et

à

à le maintenir : je conviens donc que l'influence que l'on m'objecte ici est réelle : mais j'espere que l'on ne voudra pas me nier qu'elle ne soit réciproque. Ainsi, il ne reste qu'à décider laquelle précede l'autre, pour savoir laquelle doit sur-tout attirer notre attention : pour cela, observons que les mœurs des autres n'ont d'influence sur nous, que lorsque nous vivons dans la société : avant cette époque, nous ne les connoissons pas même : resserrés dans le cercle étroit d'une famille ou d'une pension, nous ne pouvons guères y découvrir que la vigilance sérieuse et sévere de ceux à qui nous sommes soumis : cependant, c'est alors que se forme en notre ame, le goût que nous conserverons durant toute notre vie : c'est alors que les germes se développent, que les opinions s'établissent, que les sentiments cherchent à éclore, que les idées naissent et s'enchaînent, que toutes nos facultés acquierent de l'exercice, qu'elles croissent, se prêtent un secours mutuel, se rapprochent, se lient les unes aux autres, prennent une forme durable, des traits caractéristiques, et font un tout que la suite peut bien altérer quelquefois, mais qui, pour l'ordinaire, détermine le ton que nos mœurs conserveront jusqu'à la mort. Or dans cette premiere époque, si essentielle pour nous, quelles sont les sources



nous puisons nos idées, nos opinions, nos principes, nos sentimens, et nos goûts? Sur quoi s'exerce notre ame? Quels objets lui sont offerts? Des livres; des livres à lire, à méditer, à étudier, à consulter, à imiter; des livres qu'on nous présente comme des codes sacrés, dont on cherche à nous donner la plus haute idée, en l'on nous dit que nous trouverons la vérité et le bonheur; des livres que l'on nous offre comme autant de chefs-d'œuvres de l'esprit humain! On nous méprise, on nous punit, si nous n'en profitons pas: on nous encourage, on nous récompense, quand nous parvenons à nous approprier ce qu'ils contiennent: et cela dans un âge où l'ame n'a encore point de forme, et où toute la Nature travaille et concourt à lui en donner une! Cette forme est prise, ou du moins elle est déjà ébauchée, lorsque nous entrons dans le monde: l'ame et nos organes ont toujours pris un peu plus de consistance, à mesure que nous avons vécu plus long-temps: devenus moins flexibles, ayant déjà des habitudes, nous sommes nécessairement, au moins en gros, ce que nous devons être du côté des mœurs. Il est donc démontré que le bon goût se forme en nous avant les mœurs; on pourra que c'est lui qui prépare et décide nos mœurs: et que l'ob-

jection à laquelle je réponds, n'a pas plus de solidité que je ne lui en ai accordé d'abord.

« Mais d'après votre système, tous » les auteurs qui écrivent bien, réuni- » roient toutes les vertus ? » Puisque l'on revient encore à cette objection, qu'on me permette de rappeler la réponse que j'y ai déja faite, et de dire..... Oui, ils réuniroient toutes les vertus, s'ils réunissoient au plus haut degré, toutes les bonnes qualités que le Style demande pour être parfait ! Or, puisque le Style parfait, dans la rigueur des termes, ne peut exister, ainsi que nous l'avons observé ailleurs; est-il étonnant que les bons auteurs aient encore des défauts ? Qu'il suffise de dire qu'ils en auroient eu de bien plus grands, s'ils n'avoient pas cultivé le talent dont nous parlons; et qu'on se rappelle la réponse très-méritée et très-juste qui, dans le temps, fut faite au premier paradoxe de J. J. Rousseau, à son trop célebre discours sur l'utilité des sciences et des arts, relativement aux mœurs..... « Mon domestique, dit-on à » Rousseau, fera de fausses lettres de » change, en contrefaisant mon écriture, » s'il sait écrire; mais il me poignardera » s'il ne le sait pas ! » J'aurai le courage d'ajouter que, s'il est quelque exemple frappant que quelqu'un songe à m'opposer

en cette occasion, je prouverois bien que, dans le Style même des auteurs qu'on pourroit me nommer, il y a des fautes analogues aux vices de caractere qu'on auroit à leur reprocher.

« Enfin, pourquoi y a-t-il des climats, » des gouvernements, et des siècles où » le bon goût et le bon Style semblent ne » pouvoir s'établir, et produire les effets » que vous leur attribuez ! ».

Cette objection n'a qu'un rapport indirect à mon sujet : cependant je ne puis me dispenser d'y répondre par trois courtes observations, par lesquelles je finirai ce Traité.

Ire. OBSERVATION. S'il est des climats où les hommes soient toujours environnés de frimats, engourdis par le froid, et concentrés dans le soin de se procurer une chétive nourriture ; s'il est d'autres pays où les habitants, par un effet de la chaleur constante qu'ils éprouvent, passent continuellement de l'effervescence la plus violente, à l'épuisement le plus universel ; sans doute l'engourdissement stupide des uns, et les écarts toujours extrêmes des autres, les excluent pour jamais de l'empire du bon goût. Mais aussi, ces climats n'étoient pas faits pour être habités par des hommes !

IIe. OBSERVATION. Si le gouvernement tient à quelque principe opposé aux qua-

lités morales que le bon Style demande et perfectionne ; comment voulez-vous les faire prospérer ? Allez en Asie, et cherchez à donner des mœurs à ces peuples, qui gémissent dans l'esclavage le plus abrutissant, et végetent sous le despotisme le plus dur ! A chaque pas que vous y ferez vers la liberté de penser, vers la noblesse et la délicatesse des sentiments, vous vous sentirez repoussé de toutes les forces de l'empire ! C'est en vain qu'on voudroit établir dans les mœurs publiques, deux principes qui se choquent et se détruisent : tout au plus, parviendroit-on avec de la constance, du génie, et de grands efforts, à donner les premieres apparences des vertus que l'on voudroit inspirer : on n'auroit jamais que l'écorce de ces vertus, écorce seche et sans seve ! Comment pourroit-on donner le tact fin de la délicatesse, à des hommes à qui il n'est pas permis d'avoir des sentiments ; du goût à des hommes qui n'ont plus de volonté ; du talent à des hommes qui n'ont plus de ressort dans l'ame ; des mœurs enfin à des hommes qui ignorent jusqu'aux noms de liberté, d'humanité, et de vertu ? La douceur ne s'allie point ainsi avec la cruauté, ni la politesse avec la dureté !

IIIe. Observation. Voyez dans quelle progression, le goût s'est formé chez les

nations où il a produit les plus heureux effets ! On a commencé par y poser une base solide. On n'y a avancé que lentement et peu à peu : chaque principe nouveau a eu le temps de s'y établir, avant qu'on en découvrît un second : toutes les qualités du Style n'y ont été connues et cultivées que dans une juste proportion, et dans une succession convenable : on y a vu des auteurs nerveux, forts, véhéments, et pathétiques, avant d'y en voir de corrects, de châtiés, et d'élégants ! S'il est facile d'abuser de ces dernieres qualités, en les portant à l'excès, et en leur donnant trop d'importance ; ce danger est bien moindre chez une nation nourrie et imprégnée des autres qualités plus solides qui les ont précédées ! Si donc vous ne suivez pas la même marche ; si vous courez après le bel-esprit, avant d'avoir formé le génie et fortifié la raison ; si vous cherchez le délicat avant d'avoir acquis le solide ; ce sera en vain que vous croirez avoir atteint vos modeles : vos progrès ne seront qu'apparents ! C'est qu'il est un ordre analogue au système de la Nature, et que vous l'aurez interverti : cet ordre demande que, pour former une nation, on suive la même route que pour former un particulier ; avec cette différence pourtant, que votre marche doit toujours être plus lente, à mesure que

votre peuple est plus nombreux. C'est donc en vain que vous espérez de faire en vingt ans, ce que les autres n'ont pu faire qu'en plusieurs siècles ! Cette espérance ne porte qué sur une illusion fausse, sur une erreur funeste : ce qui en résultera, c'est que vous serez sophistes plutôt que philosophes, et corrompus plutôt que policés ; parce que votre goût sera gâté avant d'être formé ; et votre Style précieux et recherché, avant d'être bon ; ou bien il restera toujours sans force, sans énergie, sans ame, et sans agrément solide et durable ! Tel est nécessairement le fruit d'une maturité précoce !

PREMIER TRAITÉ SUPPLÉMENTAIRE.

QUELQU'ÉTENDUS que soient les développements où nous sommes entrés dans notre Traité, sur ce qui concerne les *expressions*, ce ne seroit pas faire suffisamment connoître cette partie du Style, que de nous borner à ce que nous en avons dit : pour n'y pas laisser un vide trop sensible, il faut encore parcourir quatre points importants, qui y tiennent de la maniere la plus étroite, et qui sont les *synonymes*, les *épithetes*, les *tropes*, et les *imâges*. Nous allons donc reprendre successivement ces quatre objets plus essentiels les uns que les autres. Mais nous chercherons, selon notre méthode, à poser les principes, plutôt qu'à épuiser les détails.

1°. Des Synonymes.

ON appelle *synonymes*, des mots qui semblent n'exprimer qu'une seule et même idée, quoique néanmoins ils diffèrent les uns des autres, par les sons qui les composent. Ces mots sont précisément le contraire de ceux qu'on appelle

homonymes, c'est-à-dire, de ceux qui étant matériellement les mêmes, expriment des choses entiérement différentes. *Demeure* et *habitation*, *fort* et *nerveux*, *foible* et *débile*, peuvent être considérés comme *synonymes* : et quant aux *homonymes*, on en peut voir un exemple dans ces phrases... « Cette petite terre est tout » *son* bien. Il livre le *son* et garde la » farine. Le *son* perçant de la trompette » s'adoucit dans le lointain. »

Les homonymes sont en général un défaut très-incommode dans la langue ; ils exposent à des équivoques, à des obscurités, et à une répétition désagréable des mêmes syllabes, ou à de pénibles soins pour échapper à ces inconvénients. Le seul avantage que l'on puisse en retirer, est de favoriser quelques jeux de mots ; mais un avantage aussi frivole peut-il contre-balancer des inconvénients aussi graves ? L'écrivain doit donc bien connoître les homonymes établis dans sa langue, afin que, s'il est obligé de les employer, il puisse prendre les précautions nécessaires pour ne pas jetter ses auditeurs dans des erreurs toujours très-désagréables, et dont il ne se seroit pas douté lui-même : car dans la chaleur de la composition, on est pour l'ordinaire tellement occupé de ses idées, que l'on ne peut que difficilement s'en distraire, pour éplucher les

mots dont on veut se servir ; et c'est ce qui expose à tant de négligences, les écrivains les plus féconds, ou les plus énergiques : c'est aussi pourquoi les auteurs ont un si grand besoin de relire plusieurs fois leurs compositions, de les relire surtout à tête froide, s'il est permis de parler ainsi, de s'arrêter à tous les mots, de s'en rendre à soi-même un compte rigoureux ; travail pénible et minutieux, mais indispensable, sur lequel Horace nous condamne à consulter l'oreille des juges les plus séveres, et auquel il nous rappelle encore après de longs intervalles...

« ...Carmen reprehendite quod non
» Multa dies et multa litura coercuit, atque
» Præsectum decies non castigavit ad unguem... »
« ...In metii descendat judicis aures,
» Et patris et nostras, nonumque prematur in annum. »
(De Art. poët.)

Après cette courte digression qui m'a parue nécessaire, je reviens aux *synonymes*. J'entends souvent dire qu'il n'y en a point de parfaits ; et je remarque que pour le prouver, on s'appuie des mêmes observations que j'ai faites en parlant de la décomposition de nos idées. Plus l'étude, le goût, et les talents développent chez un peuple, les idées et les sentiments, plus on établit, ou l'on découvre de différences

de significations entre les mots qui paroissent les plus semblables entr'eux : mais ces sortes de différences ou de nuances d'idées existent-elles, ou sont-elles apperçues dans toutes les langues et chez tous les peuples ? Quel est l'Arabe qui seroit en état de nous montrer avec précision en quoi les mille mots qui dans sa langue signifient un *lion*, different les uns des autres ? Pour attribuer un certain degré de perspicacité et de finesse à une nation, il faut attendre qu'elle l'ait acquis.

Si parmi les langues modernes, il en est où il n'y ait plus de mots qui n'aient chacun leur nuance particuliere, et propre à les distinguer les uns des autres, ce sont sans doute la langue françoise et l'italienne : dans ces deux langues, les mots qui se rapprochent le plus l'un de l'autre, different ou par le fonds de leur expression, ou par le caractere que l'usage y attache, ou par l'un et l'autre en même-temps.

Ainsi : 1°. outre les idées communes, qui sont sans doute les plus sensibles, vous verrez dans le mot *domicile* un rapport particulier à la maison que l'on occupe ; dans le mot *demeure*, l'idée spéciale du lieu où l'on a placé son repos ; et dans *habitation*, l'idée du lieu où l'on a fixé son existence : *fort* a plus de rapport à l'effet que l'on peut produire, par quelque cause que ce soit ; et *nerveux*

à la cause physique la plus ordinaire de notre force : *foible* est l'opposé de *fort*, et *débile* l'est de *nerveux*. 2°. A ne considérer que le caractere des mots, vous rangerez parmi les expressions nobles, *fantôme*, *spectre*, *trépas*, *balancer*, et *face* quand on parle de Dieu ; et *lutin*, *revenant*, *trépassé*, *gauchir*, *figure* ou *minois*, parmi les expressions familieres.

Il est aisé de s'appercevoir que les synonymes peuvent procurer de précieux avantages, et exposer à de graves inconvénients. En effet, ils contribuent singuliérement à la richesse de la langue, lorsqu'on sait distinguer les nuances qui leur sont propres : car non-seulement alors ils fournissent un moyen de varier le Style ; mais ils nous mettent à même d'écrire avec plus de justesse, de précision, et de finesse d'esprit ; avantages inestimables, lorsque l'on discute quelque affaire ou question délicate, importante, et compliquée ; lorsque l'on traite de matieres abstraites, philosophiques, et profondes ; ou lorsqu'on s'occupe d'ouvrages consacrés à l'amusement des hommes de goût. Quelquefois même l'éloquence y trouve des secours utiles, et sur-tout lorsqu'il s'agit de graver plus profondément, et pour ainsi dire, à coups redoublés, ce que l'on veut faire comprendre ; comme : *j'assure*, *j'atteste*, *je certifie*

que le fait est faux.... O rage, ô désespoir! Aussi les rhéteurs en ont-ils fait une figure particuliere, la *synonymie*, qu'ils ont séparée de la *paridiastole*, autre figure, où l'on distingue des choses ou des mots que l'on prend l'un pour l'autre au premier aspect, comme *émulation* et *rivalité*, *sagesse* et *vertu*. Le recueil si justement vanté des *synonymes* de l'abbé Girard, tout ce que Beauzée y a réuni dans l'édition qu'il en a donnée, l'ouvrage plus considérable encore de l'abbé Roubaud sur le même sujet, et une infinité d'articles épars dans les ouvrages des meilleurs littérateurs, sont d'excellents modeles de *paridiastole*, et prouvent combien cette figure, ou plutôt, tout ce qui concerne le bon emploi des *synonymes*, exige de talent: et les livres de nos célebres philosophes, ceux de nos auteurs didactiques les plus renommés, et la foule innombrable de ceux qu'on appelle ouvrages d'esprit, auroient-ils obtenu un si brillant succès en Europe, si notre langue n'eût pas joint à plusieurs autres avantages, celui de nous offrir un grand nombre de mots assez proches voisins les uns des autres, quant à leur signification, pour ne différer entr'eux que par des traits délicats et légers; ou si nos auteurs n'en avoient pas su profiter, pour perfectionner en nous, par

un fréquent exercice, les plus belles facultés de l'ame ? Et n'est-ce pas encore, du moins en partie, à cette sorte de richesse, que l'on doit attribuer la prérogative accordée à notre langue, d'être préférée aux autres, pour les négociations et traités politiques ? Mais n'oublions pas qu'ici les dangers sont à côté des avantages et les égalent : on peut abuser des *synonymes* de deux manieres ; lorsqu'on en fait un trop fréquent emploi, et lorsqu'on les admet hors de propos. Si un auteur les multiplie, sans faire sentir les traits qui les distinguent, il tombe dans la battologie, et n'est que traînant ou diffus, et enflé ou verbeux : on ne devroit en général y avoir recours, que lorsque la matiere est abstraite, difficile à saisir, ou que l'ame est fortement frappée de son objet : mais il y a malheureusement des esprits qui trouvent par-tout de l'obscurité et des équivoques ; comme il en est d'autres que les plus petits objets occupent aussi vivement que les grandes choses. Si donc l'écrivain toujours attentif à recueillir les synonymes qui sont à sa portée, les seme, pour ainsi dire, sur tous ses pas, en prenant le soin d'en bien fixer la valeur, il piétine plutôt qu'il ne marche ; il nous fatigue au lieu de nous occuper, et nous jette dans un dédale infini de pointes épigrammatiques, de jeux de

mots souvent puérils, d'antitheses recherchées et monotones, qui rebutent tous les lecteurs : si ce goût vient à dominer parmi les hommes de lettres, jusqu'à régner dans la poésie pathétique et sublime, dans la haute éloquence, en un mot dans les ouvrages sérieux et nobles, où l'on veut nous retracer en grand tout ce que la Nature, la philosophie, et les sciences renferment de plus important et de plus majestueux ; l'ame alors, toute occupée du soin de dépecer, pour ainsi dire, les objets, et de les ajuster en petits compartiments, n'a plus de chaleur, plus de passion, plus d'élans, plus de grandes vues, ni de grandes vertus : car le compas du bel-esprit rapetisse toutes les facultés de l'homme : il amoindrit celles qui sont morales, aussi-bien que celles qui sont intellectuelles, et fait disparoître l'énergie avec le bon goût et la raison. Malheur au peuple chez qui l'habitude des conceptions alambiquées tend à rendre la raison fade et insipide ! C'est aux bons écrivains seuls, qu'il appartient de prévenir ou de réparer ce malheur ! Il n'appartient qu'à eux de maintenir ou de ramener le goût des convenances, à force de génie et de talents, et de faire reléguer les Pline et les Séneque, loin des Cicéron et des Platon ! Combien ne doivent-ils donc pas avoir à cœur, s'ils aiment la

gloire

gloire et la patrie, de sauver les lettres des dangers du bel-esprit, et par conséquent d'une funeste décadence ; et pour cela de ne se jamais permettre les petits agréments de la *synonymie*, au delà de la ligne qui sépare les ouvrages de marqueterie de ceux où l'on embrasse de grands objets, et où l'on discute des intérêts importants.

2°. Des Epithetes.

Les *épithetes* sont des expressions que l'on joint aux noms, pour exprimer quelques qualités particulieres des objets que ces noms nous rappellent : ce mot est grec d'origine, et signifie *mis par-dessus*. Une *épithete*, dit Marmontel, est un adjectif qui donne au nom, plus de force, ou plus de noblesse, ou plus d'élévation, ou quelque chose de plus fin, de plus délicat, ou de plus touchant, ou quelque singularité piquante, ou une couleur plus riante et plus vive, ou quelque trait de caractere plus sensible. Dans ces mots : « L'homme sage est libre dans les fers ; » il y a des adjectifs et point d'épithetes... Mais la preuve que le même auteur reconnoît qu'il peut y avoir des épithetes qui ne soient pas des adjectifs, c'est que dans ces deux vers du récit de Théramene...

« L'œil morne maintenant et la tête baissée,
» Semblaient se conformer à sa triste pensée.

Il range dans la classe des épithètes les expressions, *l'œil morne*, *la tête baissée*, aussi-bien que l'adjectif *triste*.

L'auteur *des principes du Style* semble être tombé dans une faute à peu près pareille, lorsque d'une part, il nous dit que « les adjectifs pris dans un sens figuré, sont des épithètes, » et que de l'autre part, il nous cite pour exemples, 1°. les mots *jaunet-lapin*, *robin-mouton*, et la *gent trotte-menu*, où l'on n'apperçoit point d'adjectif. Et 2°. *enfoncée*, *à grands frais amassée*, *et double*, qui n'ont que leur sens primitif dans ces vers de Boileau qu'il cite....

« Dans le réduit obscur d'une alcove enfoncée,
» S'élève un lit de plume à grands frais amassée:
» Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
» En défendent l'entrée à la clarté du jour... »

Les *épithètes*, selon Beccaria, indiquent les qualités permanentes ou passagères de l'objet: et comme il est important de préférer toujours la qualité la plus vive, la plus marquée, et la plus intéressante; on doit choisir l'épithète qui parmi les qualités permanentes exprime l'étendue, ou celle qui parmi les qualités passagères exprime le mouvement: en effet, l'étendue

nous présente mille choses en une, et le mouvement les rappelle toutes dans un ordre successif : aussi est-il hors de doute, que la vue nous laisse des images plus vives et plus claires ; qu'elle associe plus sensiblement les idées entr'elles ; outre l'avantage qu'elle a de joindre les formes et les couleurs à l'objet.

Les principales regles que d'après les mêmes auteurs, on peut ajouter à la regle précédente, sont....

1°. Que comme les noms communs ou appellatifs ont une signification restreinte et une extension agrandie, d'où il résulte qu'à la fin ce ne sont presque plus que des formules obscures et sans objets ; ou que du moins ils ont très-peu de profondeur, parce qu'ils ont beaucoup de superficie ; il convient d'y joindre des épithetes qui réveillent des sensations déterminées, pénetrent dans la nature des choses, et donnent à ces noms communs un sens plus precis, et aux objets une existence moins fugitive. Ce soin est le moyen le plus sûr de joindre au terme général qui ouvre devant nous une plus grande scene, des idées determinantes qui nous fixent par des sensations vives et profondes.

2°. Qu'aux noms propres qui désignent des objets isolés, il faut ajouter des qualités passageres, qui en indiquant l'usage, la cause, ou l'effet des choses, fortifient

l'impression que ces noms peuvent faire, donnent une plus grande sphere à l'objet, et ouvrent à notre esprit, une plus vaste carriere. Quant aux termes techniques, dont les idées trop éloignées ont presque toujours besoin de commentaires, parce que les formes ou modeles en sont trop rarement fixes ou connus, il est difficile que les epithetes les mieux choisies, suffisent pour les rendre supportables, dans les ouvrages où l'on veut plaire et persuader.

3°. Que si le discours roule spécialement sur une qualité déja comprise dans le nom, il n'en est pas moins à propos de l'exprimer séparément par une épithete jointe à ce nom, afin de renforcer l'idée principale, et de la diriger vers le but que l'on se propose ; mais que dans tout autre cas, on ne doit en faire le sujet d'une épithete que très-rarement, et lorsqu'elle peut donner plus d'harmonie au vers ; qu'en général, et sauf les exceptions ci-dessus, il ne faut choisir pour ses épithetes, que les qualités que le nom ne renferme pas, et sur-tout celles qui sont plus utiles au but, moins familieres, plus grandes, plus fortes, et plus sensibles, en rejettant avec sévérité celles qui sont uniformes et trop apparentes. C'est ainsi que, selon Beccaria, on dira plutôt *neige froide* que *neige blanche*, parce que *froide* tient à un autre sens que *neige*, tandis que *neige*

et *blanche* appartiennent également au sens de la vue ; mais que si la blancheur est l'idée principale, on pourra dire : « cette » femme est plus blanche que la neige la » plus blanche ; » parce que l'idée de *blancheur* est alors celle que l'on doit chercher à prolonger.

4°. Que les meilleures *épithetes* en général, sont celles qui expriment l'action, la passion, l'usage des choses, leurs causes, et leurs effets, parce qu'elles nous transportent, pour ainsi dire, dans un atmosphere de sensations plus dense, et nous rappellent des idées plus foiblement indiquées par le nom ; avantage plus grand encore, quand ces *épithetes* nous dispensent d'autant de phrases incidentes ; pourvu néanmoins qu'elles ne forment pas un cortege uniforme à chaque substantif, ce qui produiroit une symmétrie monotone, et deviendroit une source d'ennui et de distraction : il faut donc que les épithetes soient justes et utiles, rien n'affoiblissant et ne rompant l'union et la force des autres sensations, rien ne rendant le Style lâche et prosaïque, autant que l'abondance stérile des sensations de la vue et de l'ouïe. La froideur du Style vient sur-tout, selon Longin, des épithetes foibles et communes ; et quant à celles qui sont plus énergiques, ou plus piquantes, ce sont l'à-propos et les convenances qui en font la beauté :

la poésie pathétique en admet moins que la poésie épique ou lyrique : plus on veut se rapprocher du Style simple et naturel, plus on doit avoir soin de s'en interdire le trop fréquent usage. Horace et Boileau sont à cet égard, riches, pleins, et précis; Racine et Virgile les enchâssent si artistement, qu'on ne voit, pour ainsi dire, pas celles qu'ils emploient : ce sont nos modeles les plus admirables pour cette partie du Style. Corneille a cent beaux vers de suite où il n'y en a pas; Voltaire n'en a presque jamais que d'heureuses; J. B. Rousseau en a souvent d'oisives et d'importunes; Lamotte s'étudie en vain à être naïf par celles qu'il emploie dans ses fables; cet auteur, qui dans ses ouvrages en prose, a plusieurs titres à notre estime, n'est dans cette partie, que recherché, déplaisant, et ridicule : plus il veut imiter le bon Lafontaine, plus il s'en éloigne : voyez son *greffier solaire*, et ses *dame mémoire*, *demoiselle imagination*, et *dom jugement*... Aux exemples de belles épithetes que nous avons déja cités, et que l'on peut multiplier à l'infini, nous n'ajouterons que les vers suivants...

« Et des fleuves françois les eaux *ensanglantées*,
» Ne portoient que des morts aux mers *épouvantées*. »

« ...Et son corps *ramassé* dans sa *courte* grosseur,
» Fait gémir les coussins sous sa *molle* épaisseur. »

3°. Des Tropes.

Une *figure*, dit Dumarsais, est une expression qui, outre la qualité commune de signifier ce que l'on pense, a encore une autre propriété particuliere, qui la distingue des autres expressions, en ce qu'elle exprime son objet d'une maniere singuliere et remarquable. On appelle *figures*, dit Beccaria, toutes les formes qu'on peut donner à une série d'idées, ou aux termes par où on l'exprime. Delà les figures de phrases ou de tours, ou de pensées dont nous parlerons bientôt, et les figures des mots, qui se sous-divisent en figures de diction et de construction qui ne concernent que la grammaire, et en figures de signification qu'on appelle *tropes*, et dont nous avons à nous occuper ici : nous observerons seulement en passant, et pour n'y pas revenir, que les figures de *diction* consistent à retrancher, ajouter, ou changer quelques lettres dans les mots; et les figures de *construction*, à s'écarter plus ou moins des regles de la syntaxe : les unes et les autres appartiennent à la grammaire, à laquelle nous en renvoyons l'examen.

Les *tropes* sont des expressions où l'on emploie les mots dans un sens différent de leur *sens primitif*, et que pour cela on appelle *sens figuré*. Le sens primitif,

ou propre d'un mot, est celui pour lequel ce mot a été établi et reçu dans la langue, celui qui est le premier de ce mot, ou du moins celui que ce mot présente d'abord à l'esprit, quand on le prononce seul. Le sens figuré ou dérivé est celui qui differe du primitif, et qui est fondé sur quelque rapport de dépendance, de ressemblance, ou d'opposition entre les deux idées, dont l'une emprunte le nom de l'autre. Ces trois sortes de rapports fournissent d'abord trois especes de *tropes*, auxquelles on en ajoute une quatrieme, que nous ferons connoître ensuite.

Cette sous-division indique la différence la plus essentielle qu'il y ait entre mon travail sur les tropes, et le traité si estimé et si estimable, que Dumarsais nous a donné sur le même sujet : je me hâte d'annoncer ici, que non-seulement j'ai profité de son livre; mais qu'en général, j'en ai même employé les définitions et les exemples, lorsque je n'ai pas trouvé mieux. Qui oseroit m'en blâmer ? Ce n'est pas celui qui s'est long-temps occupé de l'instruction de la jeunesse : car celui-là sait bien qu'on ne perfectionne les livres élémentaires qu'en s'appuyant sur les recherches de ses devanciers, et même qu'en s'appropriant ce qu'ils ont laissé de plus parfait : mais Dumarsais a placé, pour ainsi dire, pêle-mêle et

comme au hasard, les *tropes* qu'il a si bien distingués et définis ; et je les ai soumis à un ordre qui m'a paru devoir en faciliter l'étude. On a tort d'attacher un si grand prix à tout ce qui tient à l'ordre ; ou bien je puis espérer que je n'ai pas retouché ce sujet en vain. Cependant je n'aurois pas eu la témérité, malgré cet avantage, d'offrir mon travail au public, et de le proposer aux instituteurs, si je n'avois été convaincu qu'il est impossible de traiter convenablement du *Style*, sans parler des *tropes*. Comment développer les éléments de l'art d'écrire, et ne pas faire connoître les figures des mots, aussi-bien que les figures des pensées ? N'en résulteroit-il pas un vide aussi nuisible que désagréable ? Tout ce que j'ai pu faire de mieux, a été de chercher ce qui pouvoit manquer encore au traité de Dumarsais, et de tâcher d'en faire au moins disparoître quelques imperfections ; c'est dans cette vue, que j'ai rassemblé tous les tropes sous quatre rapports principaux, qui les distinguent notamment les uns des autres, en font mieux reconnoître les beautés, et en fixent l'emploi avec plus de précision.

La premiere espece de *tropes* que nous offre cette division, est celle qui est fondée sur un rapport d'union, de liaison, ou de dépendance, en un mot de proximité entre les idées dont l'une prend le nom,

ou l'expression de l'autre. Cette première classe nous fournit cinq tropes, non-compris la *litote* et l'*hyperbole*, que nous renvoyons à l'article des tours : ce sont la métonymie, la métalepse, la synecdoque, l'antonomase, et la communication dans les paroles.

La *métonymie*, qui donne, 1°. le nom de la cause à l'effet ; comme, *Bacchus* pour *le vin*, *lire Cicéron*, pour *lire les ouvrages de Cicéron*, *un beau Téniere*, pour *un beau tableau peint par Téniere* ; 2°. le nom de l'effet pour la cause ; comme, *le mont Pélion n'a plus d'ombre*, pour *n'a plus d'arbres* ; la *triste vieillesse*, pour *la vieillesse qui rend triste* ; 3°. le nom de ce qui contient pour ce qui est contenu ; comme, *aimer la bouteille*, pour *aimer le vin* ; et *pleno se proluit auro ; la terre se tut*, pour *les peuples se turent ; Rome devint la maîtresse du monde*, pour *les Romains devinrent les maîtres du monde*.

4°. Le nom du lieu où la chose se fait, pour la chose elle-même ; comme, *une Perse*, pour *une toile peinte qui vient de Perse* ; *le lycée*, pour *la doctrine qu'Aristote enseignoit au Lycée* ; *le portique* pour *la doctrine que Zénon enseignoit au Portique* ; *l'Académie* pour *la doctrine que Platon enseignoit au jardin d'Académus*. 5°. Le nom du signe

pour la chose signifiée ; comme, *il n'y a plus de Pyrénées*, pour *il n'y a plus de séparation ou de division entre l'Espagne et la France ; l'épée* pour *l'état militaire ; la robe* pour *la magistrature ; les faisceaux* pour *la dignité consulaire ; l'aigle germanique* pour *l'empire ; le trident* pour *Neptune ; l'olivier* pour *la paix ; le laurier* pour *la victoire.* 6°. Le nom abstrait pour le nom concret ; comme, *la vivacité de vos yeux* pour *vos yeux vifs.* 7°. La partie du corps qui est le siége de l'affection de l'ame, pour cette affection elle-même ; comme, *le cœur* pour *le courage.* 8°. Le nom du maître pour la chose qui lui appartient ; comme, *cet homme a été incendié*, pour *sa maison a été incendiée.* 9°. Le nom de celui dont la monnoie porte l'empreinte, pour cette monnoie ; comme, un *louis d'or*, un *carolus*, etc.

La *métalepse*, où l'on exprime ce qui précede pour ce qui suit ; comme, *il a vécu* pour *il est mort ;* ou ce qui suit pour ce qui précede ; comme, *pendant la moisson*, pour *pendant le tems où l'on moissonne.*

La *synecdoque*, dans laquelle on prend, 1°. le nom du genre pour le nom d'une espece qui s'y trouve comprise ; comme, *les mortels* pour *les hommes ;* 2°. le nom individuel pour le nom de l'espece à

laquelle il appartient ; comme, *la plaine de Tempé*, pour *une plaine agréable ;* 3°. un nombre pour un autre ; comme, *l'ennemi vient* pour *les ennemis viennent ; il nous plaît* pour *il me plaît ; la version des septante* pour *la version des septante-deux ;* 4°. le nom de la partie pour le tout, ou du tout pour la partie ; comme, *cent voiles* pour *cent vaisseaux ; vaincre une nation* pour *vaincre l'armée de cette nation ;* 5°. le nom de la matiere pour la chose qui en est faite ; comme, *le fer* pour *l'épée*, *l'airain* pour *le canon ;* 6°. un temps pour un autre ; comme, *il paroît*, pour *il parut ;* 7°. une personne pour une autre ; comme :

« *A-t-elle* d'un regard flatté mon amitié... »

pour *avez-vous*, etc.

L'*antonomase*, qui emploie le nom commun pour le nom propre ; comme, *le philosophe* pour *Aristote ; l'orateur* pour *Cicéron ;* et le nom propre pour le nom commun ; comme, *une Xantippe* pour *une méchante femme ; un Mécene* pour *un protecteur des talents.*

La *communication dans les paroles*, où l'on reporte sur les uns une partie de ce que l'on dit des autres ; comme, *nous perdons notre temps*, pour *vous perdez votre temps. Nous avons remporté la victoire*, pour *notre armée a remporté la victoire.*

Les quatre premiers tropes de cette premiere classe, appartiennent plus particuliérement au Style poétique ; mais on peut rarement les employer dans les occasions où l'usage ne les autorise pas d'une maniere spéciale. Du reste ils peuvent également être nobles ou familiers, sérieux ou badins, selon les circonstances.

Les tropes de la seconde espece, ceux qui portent sur un rapport de ressemblance, ou sur une comparaison qui existe dans la pensée de celui qui parle, sont la métaphore, la catachrese, la syllepse oratoire, l'allégorie, et l'allusion.

La *métaphore*, comparaison réduite à un seul terme, comme, *duo fulmina, belli scipiadas ; la lumiere de l'esprit, la clef des sciences, la fleur de la jeunesse, l'écorce de la politesse, donner un frein à ses passions, le faîte du bonheur, enter l'art sur la Nature, le fil du discours, une maison riante...* Il faut que le mot métaphorique soit associé à un mot pris dans le sens primitif, sans quoi il ne sera pas compris, ou ne fera qu'un commencement d'allégorie.

La *catachrese*, emploi d'un mot consacré à une idée particuliere, que l'on choisit pour exprimer d'autres idées renfermées dans la même idée générale, comme, *feuilles de papier, glaces de carrosse, ferrer d'argent : hæc te la-*

cerat, hæc te cruentat oratio : on n'y a gueres recours que pour les objets qui n'ont point de nom propre qui leur appartienne.

La *syllepse oratoire*, mot qui exprimé une seule fois, est successivement pris dans la même phrase, au sens primitif et au sens figuré ; comme...

« Brûlé de plus de feux que je n'en allumai ; »

Galathée plus douce que le thym du mont Hibla ; humeur plus aigre qu'un citron vert.

L'*allégorie*, métaphore continuée, ou discours qui ne sert que de comparaison pour faire entendre ce qu'on n'exprime point ; comme...

« Ce colosse effrayant, ...
» En pressant l'univers, est lui-même ébranlé :
» Il penche vers sa chûte ; et contre la tempête,
» Il demande mon bras pour soutenir sa tête. »

(César dans Voltaire, en parlant de Rome.)

L'*allusion*, espece d'allégorie qui réveille des idées que l'auteur semble n'avoir point en vue ; comme, le mot de Mme. Desloges à Voiture, fils d'un marchand de vin, *percez-nous en d'un autre*, en parlant de proverbes.

La poésie permet de plus grandes hardiesses que la prose, dans l'emploi de ces figures :

« Des sons que ma lyre *enfante*,
» Ces arbres sont réjouis. »

La métaphore et la catachrese conviennent à tous les Styles ; mais la seconde a spécialement besoin d'être autorisée par l'usage.

L'allégorie aime trop à voiler les objets, pour convenir dans les ouvrages destinés à l'instruction : comme elle a en même-temps deux sens complets, elle est souvent ennuyeuse, froide, et difficile à entendre.

La syllepse oratoire et l'allusion touchent de trop près aux jeux de mots, pour pouvoir devenir vraiment nobles et pathétiques ; mais on peut les retrouver avec plaisir dans les ouvrages ingénieux et délicats. C'est principalement le besoin qui a fait naître la catachrese ; les autres ne doivent gueres la naissance qu'à l'agrément.

Les *tropes* de la troisieme espece sont ceux qui ont pour fondement, un rapport d'opposition : on n'en compte que deux, l'ironie et l'antiphrase.

L'*ironie*, par laquelle on dit le bien pour faire entendre le mal ; comme...

« Cotin à ses sermons traînant toute la terre,
» Fend des flots d'auditeurs pour aller à sa chaire. »

« Je le déclare donc : Quinault est un Virgile. »

On distingue l'ironie qui se renferme dans un trait rapide, mordant, et inat-

tendu, comme dans les exemples ci-dessus; et l'ironie qui regne dans tout un discours, ou dans un morceau plus ou moins long: l'une et l'autre peuvent être le fruit d'une raillerie fine, légere, et délicate, ou d'une indignation envenimée, qui ne se modere plus. Dans ce dernier cas, on l'appelle *sarcasme*: dans le premier cas, c'est ce qu'on appelle *persifflage*, lorsqu'il y a plus de jargon et de jeu de mots, que de sens et de raison. Socrate et Montesquieu ont employé l'ironie: nous avons même des ouvrages estimés, tout en ironie; comme, l'*art de ramper en poésie*, par Pope, etc. Le persifflage n'est point susceptible de noblesse, et n'est d'ailleurs bon à rien; mais le sarcasme peut être admis dans les ouvrages les plus nobles: on peut en juger par la réponse d'Hermione à Pyrrhus, dans Andromaque, act. 4, scene 5...

« Est-il juste, après tout, qu'un conquérant s'abaisse
» Sous la servile loi de garder sa promesse?
» Non, non, la perfidie a de quoi vous tenter;
» Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter. »

L'*antiphrase*, ou contre-vérité, par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre, mais uniquement dans le Style sérieux, et sans vouloir offenser; comme, les *euménides* (*douces et bienfaisantes*) pour *les furies*.

La

La quatrieme espece que nous n'avons fait qu'annoncer, ne renferme qu'un seul *trope*, l'*euphémisme*, qui sert à déguiser des idées désagréables ou mal-honnêtes, sous des noms qui leur sont étrangers. Cette figure, qui est le fruit de la politesse, et la marque des égards que nous avons pour les autres, est un voile qui couvre, autant que l'on peut, des objets qui déplairoient et qu'on est néanmoins forcé de produire; comme dans : *Dieu vous assiste*, pour *je ne vous donnerai rien; voilà qui est bien*, pour *allez-vous en*. Cette figure se fonde également sur les trois rapports de dépendance, de ressemblance, et d'opposition.

Les tropes ont et doivent avoir pour objet, 1°. de déguiser les idées tristes, dures, désagréables, et mal-honnêtes; ou bien, 2°. d'enrichir la langue d'expressions qui lui sont nécessaires; ou bien, 3°. de mettre de la variété dans le discours; ou bien enfin, 4°. d'exprimer nos idées avec plus d'énergie, plus de force, plus de noblesse, plus d'agrément, ou plus de variété.

Lorsque les termes propres expriment des sensations uniformes et indéterminées, on doit chercher à y joindre des figures qui augmentent la somme des idées : si les premiers expriment des parties variées et compliquées, il faut y joindre des

figures qui décomposent l'objet en sensations simples, similaires, et uniformes. Les tropes qui ne produisent aucun de ces bons effets, et ceux qui ne sont pas conformes au génie et à l'usage de la langue, sont autant de défauts dans le Style, aussi-bien que ceux qui ne sont pas naturels, faciles, et sur-tout placés à propos.

Les figures bien employées contribuent à la clarté du discours, dit Beccaria, qui en confond plusieurs avec la métaphore : mais, ajoute-t-il, si elles sont en trop grand nombre, elles n'apportent que de l'obscurité et de l'embarras ; de même que la trop grande lumiere éblouit, fatigue, et trouble la vue.

Il n'y a, dit Rousseau, qu'un géometre et un sot qui puissent parler sans figures : cependant il ne faut pas oublier que nous avons des passages admirables où l'on n'en découvre aucune, sur-tout dans les morceaux les plus sublimes. Voyez le mot de Porus, *en roi* ; la réponse de Nicomede à Prusias... *Et que dois-je être ?... Roi...* Et ces beaux vers de Malherbe...

« En vain pour satisfaire à nos lâches envies,
» Nous passons près des rois tout le temps de nos vies
» A souffrir les mépris, à ployer les genoux !
» Ce qu'ils peuvent n'est rien ; ils sont ce que
» nous sommes »

» Véritablement hommes ;
» Et meurent comme nous ! »

Les sauvages ont des figures plus hardies que nous, parce qu'ils voyent moins les différences qui détruisent l'effet des comparaisons ; c'est ainsi que le langage figuré est celui de l'enfance des sociétés ; d'autant plus que dans ces premieres époques, l'homme n'a point encore les termes abstraits, qui ne nous viennent que du développement des esprits.

Lorsqu'une figure est devenue bien commune, celui qui ne la juge que par l'effet qu'elle produit, n'y voit plus qu'une expression propre : à cet égard, ce qui fut sublime en tel siecle, peut être froid et languissant en tel autre ; et l'on peut répéter sans mérite, ce que l'on n'a pu inventer sans beaucoup d'esprit : le *prisme des passions* fut une métaphore très-ingénieuse chez le premier poëte qui l'employa, mais peut-être trop hardie, n'étant pas à la portée de tout le monde ; aujourd'hui elle n'est plus que prosaïque.

L'un des plus grands dangers dans l'emploi des *tropes*, c'est le défaut d'accord entre ceux que l'on réunit, l'incohérence de ceux qu'on accumule. Rousseau dit : .... « S'enfler de tout le vent que fatuité sur » sottise greffée, peut faire souffler dans » les fourneaux d'une tête échauffée. » Boileau a dit : ....

« Et son feu dépourvu de sens et de lecture,
» S'éteint à chaque pas faute de nourriture. »

D'autres nous ont parlé de torrents qui subjuguent, ou même qui embrasent. L'accord entre les idées qu'on associe, est l'article qui permet le moins de distraction ; mais c'est aussi celui qui répand le plus de charmes dans un ouvrage. Qui n'entend pas avec plaisir Lafontaine, quand il dit...

« Les ruines d'une maison
» Se peuvent réparer : que n'est cet avantage
» Pour les ruines du visage ! »

Ou Rousseau, lorsqu'il dit...

« L'hypocrite en fraude fertile,
» Dès l'enfance est pétri de fard ;
» Il sait colorer avec art
» Le fiel que sa bouche distille ;
» Et la morsure du serpent
» Est moins aigue et moins subtile,
» Que le venin que sa langue répand. »

Un autre danger non moins grand, c'est d'employer des figures trop recherchées, et qui à force de s'éloigner de la Nature, tombent dans le galimathias ou le burlesque : l'affectation détruit même l'effet du bien, comme on peut s'en convaincre par le langage des Précieuses ridicules, et par tant d'autres exemples déjà

tant de fois cités, et que néanmoins on ne peut pas trop remettre encore sous les yeux du public, tel que ce passage de Balthasar Gratian... « Les pensées partent » des vastes côtes de la mémoire, s'em- » barquent sur la mer de l'imagination, » arrivent au port de l'esprit, pour être » enregistrées à la douane de l'entende- » ment. » Cela est-il moins ridicule que, « la balle de vos commandements, qui » rebondit sur la raquette de mon obéis- » sance ? » Et que dirons-nous des métaphores semblables que l'on emploie même dans les titres des ouvrages, telles que *la Seringue spirituelle*, *les Marguerites de la Marguerite des princesses*, et *les allumettes du feu divin*. Ce qui déshonore les auteurs de ces sortes d'expressions, c'est que, 1°. ils blessent les convenances par la bassesse ou la trivialité des images qu'ils retracent ; 2°. et qu'ils blessent les principes de la raison, qui ne nous autorisent à substituer une expression figurée à l'expression propre, qu'autant que le lecteur y gagne ; condition qui n'a évidemment point lieu lorsque l'expression ainsi recherchée est tirée d'objets peu connus ; ou lorsqu'elle est, pour ainsi dire, au moins aussi matte, aussi terne, aussi peu précise, agréable, lumineuse, ou énergique, que l'expression à laquelle on la préfère. Cette dernière

regle est si généralement sentie, que quelques personnes ont cru que le sens figuré ne devoit consister que dans l'application faite à un objet intellectuel, d'un mot qui exprime un objet sensible : c'étoit transformer le cas particulier le plus ordinaire et le plus frappant, en regle générale et exclusive.

M^r. Justi, professeur au college Thérésien à Vienne, a commis une autre erreur par une cause à peu près semblable : il a observé que les idées sont vraiment unies par la nature des choses, ou que l'esprit les rapproche en les comparant entr'elles; et il en a conclu qu'il falloit les réduire à deux classes caractérisées, l'une par le changement des idées qui ont quelque connexité entr'elles, et l'autre par le changement des idées entre lesquelles on apperçoit quelque ressemblance : il a de cette sorte oublié qu'il y a des tropes fondés sur un rapport d'opposition, et que même il y en a un qui se fonde également sur tous les rapports.

M^r. d'Alembert a cru devoir distinguer trois sens différents dans un même mot; le sens primitif, ou propre, comme, *éclat de la lumiere;* le sens figuré, comme, *éclat de la vertu;* et le sens par extension, comme, *éclat du son de la trompette.* C'est par extension, dit-il, que M^r. de Buffon a dit que le chien voit de l'odorat...

Cette distinction est plus recherchée que solide ou utile : elle ne conduit à aucun résultat important pour la pratique du Style ; et comme toute extension détourne le mot de son sens propre, il est évident que toute extension forme un sens figuré.

4°. Des Images.

Une *image* est une représentation sensible d'un objet. En littérature, on appelle *images*, les expressions qui peignent les objets, et les mettent comme sous les yeux du lecteur. Si l'objet est physique, et de nature à frapper les sens, il faut pour qu'il y ait *image*, que la peinture qu'on en fera, paroisse du moins aussi sensible que la chose elle-même ; ce qui peut quelquefois se faire sans que l'on ait recours aux expressions figurées, sur-tout quand on ne laisse rien à desirer pour l'arrondissement et la précision de la pensée, la propriété et la clarté des termes, et la marche aisée et naturelle de la phrase : si l'objet que l'on veut peindre est intellectuel, ou s'il se dérobe à nos sens, quoiqu'il soit physique, il faut pour qu'il y ait *image*, que nous donnions à l'expression, l'avantage, que n'a pas l'objet lui-même, de faire dans notre esprit, une impression toute semblable à celle que feroit un objet physique bien sensible.

Dans ce cas, on est toujours obligé de recourir aux tropes, puisque les termes propres n'expriment que des qualités qui ne peuvent frapper nos sens. Mais s'il est vrai que les *images* de cette seconde classe, la plus importante en général, ne peuvent exister sans figures, et le plus ordinairement sans métaphores; il ne faut pas en conclure que tous les tropes et toutes les métaphores font image : car toutes les métaphores, ou tous les tropes ne peignent pas leur objet d'une maniere aussi nette, aussi vive, et aussi sensible que l'image l'exige. Il faut donc en ce cas plus qu'en tout autre, choisir les figures avec beaucoup d'adresse et de talent, ou de bonheur.

Les *images* proprement dites, consistent dans un seul mot, ou dans une courte périphrase... « L'œil du jour; l'or des » moissons; l'émail des prés; la dame au » nez pointu; la cigogne au long bec, » emmanché d'un long col; ô belles, » évitez le fond des bois, et leur *vaste* » *silence*; ils alloient (les hommes) » *s'enfonçant* dans l'iniquité. » Quelquefois l'*image* résulte du choix des développements, et sur-tout du tour des pensées, et de la vivacité des sentiments; et elle devient *description* ou *hypotypose*, figures dont nous parlerons ailleurs.

Lorsque les *images* se font par métaphores, et que par conséquent elles

portent sur une ressemblance ; cette ressemblance, dit Mr. Marmontel, est ou une parité d'effet, ou une parité de mouvement, quant à la durée, ou à la succession, ou à la rapidité : il oublie les ressemblances qui ne portent que sur une parité de qualités inhérentes, ou de traits propres à chaque objet, comme lorsqu'il ne s'agit que du volume, du nombre des parties, de leur forme, de leur disposition, de leurs proportions, de leurs couleurs, etc. Cet auteur cite à l'appui de sa distinction, 1°. le mot de Marius à ceux qui lui reprochoient d'avoir donné le droit de bourgeoisie à des étrangers... « Le bruit des » armes m'avoit empêché d'*entendre* ce » que disoient les loix ». J'y ajouterai la réponse d'un aveugle-né, à qui l'on demandoit ce que c'est que la couleur du feu ; et qui répondit que c'étoit le *son* d'une trompette. 2°. L'expression de Montaigne, qui, étudiant le passé et songeant à l'avenir, dit, « les ans peuvent m'*entraîner*, mais *à reculons* ». On peut y joindre le mot d'un voyageur : « Nous n'avons vu dans » la Grece, que le temps qui *démolissoit* » *en silence.* »

Les langues, ajoute Marmontel, ne sont presque que des recueils d'images devenues familieres : il en est d'abandonnées au peuple : d'autres sont réservées au langage noble : d'autres sont communes à tous les

Styles. Il faut dans l'usage que l'on veut faire des unes et des autres, étudier attentivement, et soigneusement observer les convenances. Les *images* nouvelles, que l'on veut hasarder, doivent être singulièrement claires, sensibles, et d'accord avec elles-mêmes. *Vaste silence* est une image plus juste que *silence profond*, qui est si usité. *La mer prend une face riante*, est une image confuse, qui ne peint rien. *Je ne vois le tout de rien*, est, dans Montaigne, une image vague, mais d'une grande force.

Si, parmi les qualités que l'image rend sensibles, il n'en est point qui n'appartienne à l'objet, l'image est *juste* : si l'image se fait par métaphore, et que l'analogie entre les deux objets soit facilement apperçue par tous les lecteurs, l'image est *naturelle* : si les qualités de l'objet sont rendues de maniere à saisir l'esprit, elle est *vive* : si la justesse et la vivacité y sont réunies avec le naturel, de maniere à causer une surprise, l'image est *frappante* : si elle est en même-temps conforme au génie de la langue et au ton de l'ouvrage, elle est *heureuse* : si elle peint ou réveille tout-à-la-fois un grand nombre de qualités caractéristiques et intéressantes de l'objet, elle est *riche* : si aucun auteur ne l'a encore employée, elle est *neuve* : si aux précédents avantages on

ajoute la noblesse et l'élégance, elle est *brillante*; sorte de perfection qui n'est pas sans doute admissible dans tous les Styles, mais qui produit le plus grand effet dans les ouvrages où elle convient. Les images rendent le Style *pittoresque* quand elles sont fréquentes; *précieux* quand elles sont déplacées; *recherché* quand elles sont le fruit du travail plutôt que du talent; *affecté* quand le principe qui en dirige la recherche, décele les prétentions de l'amour-propre, et éloigne du bon goût; *forcé* quand elles ne s'accordent avec la vérité et la Nature que de loin et avec peine; *guindé* quand elles semblent vouloir élever l'objet beaucoup au-dessus de la sphere qui lui est propre; et *éblouissant* quand elles semblent avoir au premier coup-d'œil, plusieurs bonnes qualités qu'elles n'ont pas, et qu'en même-temps il y en a profusion plutôt qu'abondance.

Les images entiérement *fausses* ne produisent que du galimathias.

Il nous reste encore à observer que, plus les *images* sont belles, plus on doit pour l'ordinaire en user sobrement; et que plus elles sont vives et brillantes, plus on doit éviter de les développer; de même que l'on doit en général recourir toujours d'autant moins à ces dernieres, que l'on se rapproche davantage du Style simple et didactique.

On ne peut donner une certaine étendue à ce qui concerne les *images*, sans avoir à parler des comparaisons ou similitudes, des descriptions, des portraits ou caracteres, des paralleles, et des compensations.

1°. Rapprocher l'un de l'autre deux objets, sous le point de vue par où ils se ressemblent, c'est faire une *comparaison* : . . .

« Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin ?
» Aux petits des oiseaux, il donne la pâture ! »

On distingue deux sortes de comparaisons ; l'*oratoire*, qui fait sentence, et devient une preuve du plus au moins, ou du moins au plus, ou sans gradation...

« Celui qui met un frein à la fureur des flots,
» Sait aussi des méchants arrêter les complots : »

Et la *poétique* qui n'est donnée ni pour exemple, ni pour preuve ; mais qui éclaire, colore, embellit, éleve, agrandit son objet ;
« Ainsi que deux vigoureux taureaux,
» attelés au même joug, traînant la char-
» rue avec une ardeur égale, déchirent
» le sein d'une terre durcie par un long
» repos, sillonnent profondément la cam-
» pagne ; la sueur coule de leur front :
» ainsi les deux guerriers, dans le champ de
» Mars, partagent leurs nobles travaux. »
(ILLIADE, en parlant d'Ajax Oilée, et d'Ajax Télamonien.)

On distingue également deux sortes de *comparaisons* quant à la forme qu'on peut leur donner : dans l'une, chaque objet est peint à part ; c'est la forme la plus naturelle et la plus facile ; et si l'objet principal n'y paroît que le second, elle en devient plus hardie, plus noble, plus imposante, et plus poétique.

Dans l'autre forme, à peine a-t-on présenté les deux objets séparément, qu'on les unit ensemble, en mêlant les termes de l'un avec les termes de l'autre : on tombe alors de la similitude dans l'allégorie. « Quelquefois, dit Daguesseau, nous re-» gardons la fortune de l'état, comme un » vaisseau qui flotte au gré de son maître ; » si la navigation est heureuse, nous dor-» mons sur la foi du pilote ; etc.

Les *comparaisons* se fondent sur les mêmes rapports que les métaphores : mais pour l'ordinaire celles-là appartiennent à l'esprit, et celles-ci naissent de la passion : la qualité la plus essentielle à une *comparaison*, est d'être juste, au moins dans le point de vue sous lequel on compare les deux objets : car il n'est pas nécessaire que l'*image* présente toutes les faces de l'objet direct : il suffit qu'elle rende bien le côté que l'auteur a dessein de peindre, sans que rien y manque, et sans qu'il y ait rien de superflu : mais aussi rien, quand on se borne à cet aspect,

ne nous révolte plus qu'une *comparaison* établie sur un rapport faux : un rapport ambigu ou douteux est déja insoutenable.

A cette premiere regle, nous ajouterons, pour seconde regle, qu'il faut que l'objet qui n'est que secondaire dans la comparaison, soit le plus connu et le plus facile à appercevoir des deux, et que le rapport de ressemblance, qui le rapproche de l'objet principal ou direct, soit sensible et facile à saisir : il faut au moins que l'image de l'objet secondaire soit plus agréable que celle de l'objet principal : car on ne se propose dans les similitudes, que de faire mieux concevoir ce que l'on veut dire, ou de prouver et d'affermir quelque proposition importante, ou de jetter de l'agrément dans son ouvrage en plaçant des tableaux ou plus nobles, ou plus gracieux. Or on ne produira aucun de ces effets, si conformément au ton, au but de l'ouvrage, et aux circonstances, le second objet n'est pas plus près de nos conceptions que le premier, plus à portée de nos sens ou de notre esprit, en un mot plus net et plus frappant ; ou s'il n'y a pas plus de noblesse dans les traits, et plus de vivacité dans les couleurs ; ou encore si le rapport qui l'unit à l'objet principal, n'est pas ingénieux, délicat, ou propre à émouvoir.

La troisieme regle, c'est que le rapport

qui doit lier les deux objets, soit présenté tout entier, et que néanmoins la *comparaison* ne tombe ni dans les longueurs, ni dans les hors-d'œuvres. La plénitude de l'idée est nécessaire pour la beauté de l'expression : mais il faut la circonscrire dans ses justes bornes, que jamais il n'est permis d'excéder. Les comparaisons tronquées rendent l'ouvrage obscur, au lieu d'en éclaircir les pensées ; elles indiquent un défaut de talent : les comparaisons qui vont au delà du rapport qui se trouve entre les deux objets, rendent le Style diffus et traînant ; elles embarrassent l'esprit, et confondent les idées : elles indiquent un défaut de goût et une intempérance d'esprit : le divin Homere a quelquefois oublié l'objet principal, et continué de peindre l'objet secondaire, lors même qu'il n'étoit plus relatif au premier, et comme s'il étoit devenu l'objet direct : la ressemblance n'existoit plus, que l'auteur se laissant emporter à la fécondité, ou à la chaleur de son génie, continuoit encore ces comparaisons, auxquelles Perrault a donné le nom de *comparaisons à longue queue.* Si l'on nous objectoit les écarts d'Homere, et qu'on voulût s'en faire une autorité, nous répondrions que le bon sens est la premiere loi que le génie doive s'imposer, et que l'à-propos est la premiere loi du bon sens.

La quatrieme regle concerne l'emploi, l'usage, et le placement des *comparaisons*. Dans les genres historique, pastoral, et philosophique, dans tous les ouvrages ou morceaux qui laissent à l'ame, une certaine tranquillité, et où il y a plus de calme ou de dignité que de passion; les comparaisons peuvent être plus fréquentes, plus développées, et prises de plus loin. A mesure que l'on suppose l'ame plus agitée, les comparaisons doivent être plus rares, plus concises, et moins recherchées, ou prises de plus près : dans les morceaux pathétiques, on ne doit les indiquer que par des traits rapides; on les réduit à des métaphores, parce que l'ame plus vivement occupée de son objet direct, peut moins regarder autour d'elle, ou moins souffrir les obstacles et les détours : plus le sentiment a de chaleur et de force, moins l'imagination peut s'égarer, ou ralentir sa marche.

La *comparaison* qui sert à mieux faire concevoir une idée, convient aux ouvrages destinés à l'enseignement, pourvu qu'elle se produise sans appareil : elle convient encore dans les récits nobles et pompeux; mais alors elle demande de l'apprêt. La *comparaison* qui a pour but la force et l'énergie, se place très-bien dans tous les genres élevés et soutenus : mais pour l'ordinaire alors elle se change bientôt en allégorie,

gorie, pour peu qu'elle soit longue, et que le morceau comporte de dignité ou de chaleur. La *comparaison* gracieuse, délicate, et riante, appartient aux ouvrages ingénieux, tels que les principales sortes de poésies légeres. Dans le genre gai, les *comparaisons* comiques ou burlesques, font un heureux effet, sur-tout lorsqu'elles présentent quelque contraste : cependant on ne doit jamais s'en permettre de basses et de triviales : mais sous ce dernier rapport, les mœurs du siècle influent particuliérement sur les choix que l'on en peut faire.

2°. Les images étendues et développées des lieux, des actions, des personnes, et des mœurs, sont ce qu'on appelle *descriptions*. On exige particuliérement dans les descriptions trois choses, dit Lamotte ; 1°. que l'on choisisse des objets aisés à se représenter, et qu'on les range dans leur ordre naturel ; 2°. que l'on n'admette rien qui sorte de la même image, et qui ne conduise au même effet ; 3°. qu'on n'y souffre rien d'inutile, et qu'on y observe une graduation qui fortifie toujours plus l'impression dominante : tels sont ces passages.

« Illa graves oculos conata attollere, rursus
» Deficit : infixum stridet sub pectore vulnus.
» Ter sese attollens cubitoque adnixa levavit ;
» Ter revoluta toro est ; oculisque errantibus, alto
» Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ... »

(Didon mourante : Virg.)

« Je les peins dans le meurtre à l'envi triomphants,
» Rome entiere noyée au sang de ses enfants ;
» Les uns assassinés dans les places publiques,
» Les autres dans le sein de leurs dieux domestiques ;
» Le méchant par le prix au crime encouragé,
» Le mari par sa femme en son lit égorgé ;
» Le fils tout dégoûtant du meurtre de son pere,
» Et, sa tête à la main, demandant son salaire. »
(Cinna dans Corn.)

« Des murs que la flamme ravage,
» Des vainqueurs fumant de carnage,
» Un peuple aux fers abandonné,
» Des meres pâles et sanglantes,
» Arrachant leurs filles tremblantes
» Des bras du soldat effréné. » (*Rousseau.*)

« Le repentir les suit, détestant leurs fureurs,
» Et baisse en soupirant ses yeux mouillés de pleurs. »
(*Voltaire.*)

Les *descriptions*, à mesure qu'elles sont plus longues, supposent toujours plus de calme dans l'esprit. La narration tranquille les admet plus facilement : on ne peut gueres que les indiquer dans le Style pathétique.

L'opposition des images y fait un merveilleux effet.

On donne plus spécialement le nom de *description* au développement successif des principaux traits de l'objet, présentés

avec tant de vérité, sous des couleurs si vives, et dans un ordre si convenable, qu'il semble que c'est l'objet lui-même qui s'offre à nos yeux : lorsque cet objet est un événement, tel qu'une bataille, une tempête, ou autre semblable, la description s'appelle *démonstration*, et peut convenir dans les genres les plus familiers, aussi-bien que dans les genres nobles ; comme :

« Le chevalier de Nantouillet étoit » tombé de cheval : il va au fond de l'eau ; » il revient, il retourne ; il revient encore : » enfin, il trouve la queue d'un cheval, » il s'y attache ; ce cheval le mene à bord ; » il monte sur le cheval, se trouve à la » mêlée, reçoit deux coups dans son » chapeau, et revient gaillard. »

3°. Si la description a pour objet, la figure ou le caractere d'une personne, ou les deux ensemble, on lui donne le nom de *portrait* ou d'*étopée*. Si on dépeint non des individus, mais une espece d'hommes, telle que celle des avares, des hypocrites, des jaloux, des coquettes, les portraits s'appellent des *caracteres*. La Bruyere n'avoit fait que des caracteres ; le public s'obstina à croire qu'il avoit fait des portraits : voyez le portrait de l'envie dans Ovide...

« Pallor in ore sedet : macies in corpore toto : » Nusquam recta acies : livent rubigine dentes :

» Pectora felle virent : lingua est suffusa veneno.
» Risus abest ; nisi quem visi movere dolores. »

Voyez le portrait plus admirable encore de Tibere à la fin de son regne, tel que nous l'a tracé Tacite...

« Morum quoque tempora illi diversa ;
» egregium vitâ famâque, quoad privatus,
» vel in imperiis sub Augusto fuit : oc-
» cultum, ac subdolum fingendis virtu-
» tibus, donec Germanicus ac Drusus
» superfuere ; idem inter bona malaque
» mixtus, incolumi matre ; intestabilis
» sævitiâ, sed obtectis libidinibus, dum
» Sejanum dilexit, timuitve ; postremo
» in scelera simul ac dedecora prorupit,
» postquam remoto pudore et metû, suo
» tantum ingenio utebatur. »

« . . . . . Furieux, incertain,
» Criminel sans penchant, vertueux sans dessein,
» Jouet infortuné de ma douleur extrême,
. . . . . .
» Mon cœur de soins divers sans cesse combattu,
» Ennemi du forfait sans aimer la vertu,
» D'un amour malheureux, déplorable victime,
» S'abandonne aux remords sans renoncer au crime.
» Je cede au repentir, mais sans en profiter,
» Et je ne me connois que pour me détester.
. . . . . .
» Désespéré, proscrit, abhorrant la lumiere,
» Je voudrois me venger de la Nature entiere. »

» Je ne sais quel poison se répand dans mon cœur ;
» Mais jusqu'à mes remords, tout y devient fureur. »

(Rhadamisthe et Zénobie.)

Les grands poëtes esquissent les portraits, et ne les finissent pas, dit Marmontel, si ce n'est dans des sujets moins vastes et moins sérieux, ou moins passionnés ; comme dans les églogues, les métamorphoses, et sur-tout les ouvrages de morale.

Le genre comique est celui où l'on est le plus tenté de faire des portraits : mais rien n'est plus contraire à la vivacité du dialogue et de l'action. Dans la tragédie, on n'admet gueres que des caracteres : l'éloquence ne répudie ni les uns ni les autres ; mais par-tout où ils deviennent trop fréquents, ils fatiguent, et même dans l'histoire.

Si la description se borne à la peinture d'un objet considéré dans ses qualités extérieures, on la nomme *prosographie* ; comme : « J'apperçus un vieillard qui » tenoit un livre à la main ; il avoit un » grand front chauve et un peu ridé ; » une barbe blanche pendoit jusqu'à sa » ceinture ; sa taille étoit haute et majes- » tueuse ; son teint encore frais et vermeil ; » ses yeux vifs et perçants ; sa voix douce ; » ses paroles simples et aimables : jamais » je n'ai vu un si vénérable vieillard. »

Cette figure appartient sur-tout aux genres gracieux, ou aux genres comiques: pour être admissible dans les morceaux véhéments, il faut qu'elle soit très-courte.

La description d'un lieu particulier, tel que seroit un paysage, un bois, un temple, un palais, une ville, se désigne par le nom de *topographie;* comme... « Cette » grotte étoit taillée dans le roc, en voûtes » pleines de rocailles et de coquilles : elle » étoit tapissée d'une jeune vigne, qui » étendoit également ses branches de » tous côtés, etc. »

Cette figure est en général trop peu importante, et exige trop d'espace, pour que l'ame fortement émue puisse s'y arrêter.

4°. Les *paralleles* consistent dans le rapprochement et la comparaison de deux ou plusieurs descriptions, portraits, ou caracteres, plus ou moins semblables à certains égards, et différents ou contraires à d'autres. On peut donc appliquer aux paralleles, ce que nous avons dit des autres figures précédentes; avec cette différence remarquable, que si les antitheses trop fréquentes sont à craindre dans les descriptions, dans les portraits, et dans les caracteres, cet inconvénient devient inévitable dans les *paralleles;* d'où il faut conclure que si rien n'est plus brillant en littérature, rien aussi n'est plus dangereux:

car les antitheses trop multipliées, changent la marche de l'esprit en un sautillage uniforme, qui bientôt épuise le lecteur et le rebute, quoique d'ailleurs toute antithese juste et qui naît du sujet, ne soit point par elle-même un vice.

On cite pour modeles dans l'art de faire des portraits, Cicéron, Salluste, Bossuet, et le cardinal de Retz; et Plutarque dans l'art de faire des paralleles : mais on peut placer mille autres écrivains célebres à côté de ceux-là... « Numa reçut le sceptre » sans le demander; et Lycurgue le tenant » en sa possession, le remit à l'héritier » légitime. L'un, d'étranger et de simple » particulier, devint roi d'un peuple qui » le souhaitoit et l'appelloit; l'autre, de » roi qu'il étoit, se réduisit à l'état de » simple particulier... La vertu rendit l'un » si illustre, qu'il fut jugé digne de la » royauté; et elle fit l'autre si grand, qu'il » sut mépriser la royauté même ».

(*Plutarque*).

La *compensation* est une espece de parallele, dans lequel on montre que l'un des deux objets comparés ensemble, rachete par d'autres avantages, ou compense par d'autres défauts, les avantages ou les défauts que l'on reconnoît à l'autre objet; comme lorsqu'on a dit, en parlant de Racine et de Corneille...

« L'un plus pur, l'autre plus sublime :
» Tous deux partagent notre estime
» Par un mérite différent :
» Tour-à-tour ils nous font entendre
» Ce que le cœur a de plus tendre,
» Ce que l'esprit a de plus grand. »

DEUXIEME TRAITÉ SUPPLÉMENTAIRE.

Des Tours, ou Figures de Pensées.

Il s'agit ici des *tours* que l'on comprend sous le titre de *figures des pensées*. (*) Lorsque j'ai dit qu'ils sont du ressort de la rhétorique, je n'ai fait qu'emprunter le langage de tous ceux qui en ont parlé jusqu'à présent : car si, au lieu de suivre une opinion établie avec plus de bonne foi que de réflexion, on consulte la nature des choses, on se convaincra que c'est au Style en général, et non à l'éloquence proprement dite, que toutes ces figures appartiennent.

Les figures ou formes de pensées varient à l'infini, selon l'esprit et le caractere des écrivains, selon le génie de la langue, selon l'espece de chaque pensée en particulier, selon le rapport à l'aide duquel on veut associer et combiner les pensées entr'elles, selon l'intérêt du moment, et enfin selon une infinité de circonstances

(*) Voyez dans la premiere question, chap. Ier., ce que c'est que *pensée* ; et dans le Traité supplémentaire des tropes, ce que c'est que *figure*.

qui influent plus ou moins sur la maniere dont nous sommes affectés et disposés. Il s'en faut bien que les rhéteurs aient pu spécifier et déterminer toutes les formes de pensées, qui résultent de la combinaison de tant de causes différentes : mais ils en ont du moins saisi les plus remarquables et les plus importantes; et c'est de celles dont ils ont ainsi découvert l'existence, et apprécié la valeur, que nous allons recueillir les traits distinctifs les plus essentiels. Au reste, on verra que nous en avons déja fait connoître plusieurs.

Il n'est aucune figure de pensées qui ne puisse produire de bons effets, quand on en fait un usage convenable; et cette convenance dépend essentiellement de la nature propre de chaque figure : car l'une n'est pas l'autre ; elles ont chacune un caractere particulier, qui fait que l'une sera admirable, où l'autre seroit ridicule. C'est en vertu de ce caractere distinctif, qu'elles servent spécialement et plus directement : 1°. les unes à développer nos idées ; 2°. les autres à produire nos idées dans un jour plus net ; ou bien, 3°. à les ranger dans un ordre plus parfait ; ou bien encore, 4°. à y mettre plus de délicatesse ; ou 5°. à les présenter avec plus d'adresse et de ménagement ; ou 6°. à en rendre la marche plus vive et plus rapide ; ou 7°. à

en augmenter la force et l'énergie ; ou bien enfin, 8°. à y joindre le sentiment qu'on se propose d'exciter. C'est donc sous ces huit points de vue différents, que nous allons examiner toutes ces figures.

1°. Des Figures qui servent plus spécialement à développer nos Pensées.

Ces figures sont : la *distribution*, l'*énumération des parties*, l'*accumulation* ou l'*entassement*, l'*explanation* ou l'*exposition*, et l'*étiologie* ; sans compter la *description*, la *démonstration*, l'*étopée*, la *prosographie*, la *topographie*, les *portraits*, la *similitude* ou *comparaison*, *le parallèle* et la *compensation*, dont nous avons parlé dans le premier Traité supplémentaire.

La *distribution* développe la pensée, en donnant le dénombrement des détails qu'elle renferme, afin de la présenter sous toutes les faces qu'elle peut avoir, et sur-tout de montrer la part que l'on attribue à chaque partie dans ce que l'on dit en général ; comme dans cette peinture que David nous fait de l'iniquité des pécheurs... « Leur gosier est comme un » sépulchre ouvert : ils se sont servi de » leur langue pour tromper avec adresse : » ils ont sur leurs levres un venin d'aspic :

» leur bouche est remplie de malédiction » et d'aigreur : leurs pieds sont légers et » prompts pour aller répandre le sang. »

L'*énumération des parties* développe la pensée par un dénombrement semblable, mais sans rien ajouter de particulier aux détails que l'on indique; comme... « Ce » que l'on a droit d'exiger de l'homme » public, outre les lumieres et les talents, » c'est le maintien de l'ordre, l'observa- » tion des loix, le zele pour la justice, » l'amour de la bienfaisance, la constance » au travail, l'égalité de caractere, le bon » exemple, la fermeté, le courage, et le » désintéressement. »

L'*accumulation* développe la pensée comme l'énumération des parties, avec cette seule différence, que les détails y sont entassés pêle-mêle, sans dessein d'y mettre aucun ordre, et uniquement pour jetter de l'abondance dans le discours : comme dans...

« Quel carnage de toutes parts !
» On égorge à-la-fois les enfants, les vieillards,
» Et la sœur, et le frere,
» Et la fille et la mere,
» Le fils dans les bras de son pere !
» Que de corps entassés ! que de membres épars ! »

L'*explanation* développe la pensée, en parcourant et en considérant les circons-

tances particulieres qui appartiennent à l'idée générale que l'on a en vue... *Alba capta est*, dit Salluste : mais, observe Quintilien, « ce mot seul ne fait pas l'im-» pression que l'auteur peut avoir en vue : » c'est un courier, qui donne sa nouvelle » en passant, et qui ne touche point ; » au lieu que si vous développez les tristes » accompagnements d'un pareil désastre, » et tout ce que renferme ce mot si court ; » si vous nous montrez les flammes qui » dévorent les édifices ; si vous nous faites » entendre l'horrible fracas des maisons » qui s'écroulent, les cris confus de tous » les citoyens ; les uns fuyant sans savoir » ou porter leurs pas, les autres embras-» sant étroitement ce qu'ils ont de plus » cher ; les pleurs lamentables des enfants » et de leurs meres ; les plaintes des » vieillards qui se reprochent d'avoir vécu » jusqu'à ce jour infortuné : si vous y » ajoutez les courses des soldats, qui » pillent le sacré et le profane, et em-» portent leur butin ; le désespoir des » propriétaires qui s'efforcent de le re-» prendre ; les captifs qui marchent » chargés de chaînes, chacun devant » son vainqueur, etc. ; vous produirez » sans doute un tout autre effet sur les » esprits. »

Ces quatre figures conviennent par-tout où le sujet est propre à frapper par les

détails intéressants qu'il renferme. La distribution suppose plus de tranquillité dans l'esprit ; l'énumération plus d'ordre dans les idées ; l'accumulation plus d'agitation et de trouble dans l'ame, et l'explanation plus d'importance dans les détails.

L'*étiologie* développe la pensée en alléguant la cause ou le motif de la chose dont on parle ; comme dans ces vers d'Athalie...

Dans le temple des Juifs, un instinct m'a poussée,
Et d'appaiser leur Dieu j'ai conçu la pensée :
J'ai cru que des présents calmeroient son courroux ;
Que ce Dieu, quel qu'il soit, en deviendroit plus doux.

Cette figure ne peut plaire qu'autant que les causes ou motifs qu'on allegue peuvent intéresser.

On peut facilement imaginer diverses autres manieres de développer une pensée, mais auxquelles les rhéteurs n'ont point donné de noms particuliers ; telles que toutes les manieres de prouver ou de réfuter, et toutes celles de présenter les suites ou conséquences d'une idée, ou d'un fait ; ce qui rentre dans ce que nous avons dit des raisonnements.

On a plus ou moins besoin de développer ses pensées dans tous les genres d'ouvrages : cependant les figures qui peuvent y servir, ne conviennent pas éga-

lement par-tout : les unes supposent plus de calme dans l'ame, et sont plus propres aux ouvrages faits pour l'enseignement ; d'autres ont quelque chose de plus fin et de plus ingénieux ; d'autres encore sont plus riantes et plus pittoresques : enfin il y en a qui sont plus animées et plus pressantes, et même plus imposantes et plus nobles. Celles qui ont un rapport plus marqué à l'explanation, renferment ce qu'il y a de plus essentiel dans l'amplification, où pour frapper, persuader, et toucher, on doit sur-tout chercher à rendre les choses comme présentes à l'esprit ; effet auquel l'on ne parvient gueres que par les développements. Au reste c'est aux circonstances à indiquer, jusqu'à quel point il faut descendre à tous ces détails, qui peuvent si facilement nous conduire au Style diffus, asiatique, et même puéril, et trivial. Le discernement et le bon goût peuvent seuls faire apprécier à l'auteur, ce que chaque circonstance exige, ou permet à cet égard.

2°. Des figures qui servent plus spécialement à mettre nos pensées dans un jour plus lumineux.

Ces figures sont les *épithetes*, la *sy-*

nonymie, la *périphrase*, et l'*exposition*. Nous en avons amplement parlé ailleurs : que pourrions-nous ajouter ici à ce que nous en avons dit ?

3°. Des figures qui servent plus spécialement à ranger nos pensées dans un ordre plus parfait.

On compte ici la *transition*, la *réjection*, la *digression*, et la *révocation*.

Nous avons posé en parlant du choix de l'ordre, les principes les plus importants que les maîtres de l'art aient recueillis sur ces figures. Il ne nous reste tout au plus, pour ne rien laisser à désirer à nos lecteurs, qu'à définir les trois dernieres.

Par la *réjection*, on déclare s'abstenir pour le moment, de dire une chose que le sujet semble demander ; mais en témoignant qu'on la renvoie à un autre endroit de l'ouvrage, ou même à un autre ouvrage.

Par la *digression*, l'auteur fait une excursion hors de son sujet à propos d'un fait, d'une circonstance, d'une pensée, ou d'un mot, sur quoi il trouve intéressant, convenable, ou agréable de s'arrêter.

On

On peut se permettre des digressions dans les récits, dans les preuves, dans les discussions, pourvu que ces sortes d'écarts contribuent à fortifier les pensées principales, ou à éclaircir des points importants; ou bien que du moins ils arrondissent l'objet dont on traite, et délassent ou amusent le lecteur par le charme de la variété; ce dernier emploi a lieu sur-tout dans les récits, dans les dissertations, dans le genre épistolaire, et dans les ouvrages de poésie, excepté les pieces de théatre, et celles qui sont très-courtes, comme le madrigal, l'épigramme, le rondeau, et le sonnet: il ne peut tout au plus y avoir que des digressions apparentes dans les morceaux animés, vifs, ou pathétiques.

Par la *révocation*, on annonce revenir à son sujet après une digression. Rien n'est plus difficile que de rendre cette figure agréable; rien de plus pénible que d'y éviter la roideur, la sécheresse, la monotonie, et le pédantisme.

4°. Des Figures qui servent spécialement à mettre plus de délicatesse dans nos Pensées.

On compte cinq figures qui appartiennent à cette classe.

La *paridiastole*, pour laquelle nous

renvoyons à l'article des synonymes, l'*oximoron* ou le *paradoxe*, l'*antithese*, l'*antimétabole*, et la *paronomase*.

Le *paradoxe* est une pensée juste en un sens, mais qui au premier coup-d'œil semble impliquer contradiction : telle est la maxime qui dit que, « c'est être fou » que de vouloir être trop sage ». Cette figure a quelque chose de piquant ; mais il est facile d'en abuser ; et si l'on contracte l'habitude de s'en servir, on tombe bientôt dans les pointes, les jeux de mots, et les absurdités. Outre la précaution d'y recourir rarement, et de ne jamais prendre pour ingénieux ce qui est outré, faux, ou obscur, on doit s'attacher à ne pas trop insister sur les paradoxes qu'on se permet d'avancer. Boileau, en parlant d'un noble ruiné qui se mésallie pour s'enrichir, se contente de dire qu'*il rétablit son honneur à force d'infamie*. Mais Corneille a fait une faute, lorsqu'après avoir fait dire à Chimene...

« La moitié de moi-même a mis l'autre au tombeau,

il lui fait ajouter :

» Et me force à venger, après ce coup funeste,
» Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste. »

Ces sortes de pensées sont pour l'ordinaire si légeres et si délicates, que si l'on y veut trop appuyer, le faux perce, étouffe

le plaisir, et n'offre plus à nos yeux que sa difformité : le lecteur n'exige pas dans un mot qui passe rapidement, la même justesse que dans des idées développées : ce mot fait plaisir, en ce qu'il présente des rapports, ou des images inattendues ; et en faveur de ce plaisir, on ne chicane point l'auteur sur l'exactitude rigoureuse des rapports, ou sur la fidélité parfaite des images, pourvu que d'ailleurs, ce même auteur indique, en ne s'y arrêtant point, qu'il n'y attache pas un grand prix, et que ce mot lui est échappé plutôt qu'il n'a songé lui-même à le chercher. Celui qui se complaît à s'arrêter sur ces sortes de pensées, montre son amour-propre et sa foiblesse : il affiche la prétention, et invite à le juger avec sévérité : il donne le temps de démêler ce que ses pensées peuvent avoir de faux ou de déplacé ; et ce n'est pas la vaine affectation qu'il ne déguise plus, qui peut disposer à user d'indulgence envers lui. Du reste, si on excepte les ouvrages élémentaires et didactiques, cette figure sobrement et sagement employée, peut convenir à tous les genres d'ouvrages, et y répandre de l'agrément.

L'*antithese*, ou l'*opposition* consiste à unir ensemble des idées ou des pensées, qui prises séparément, sont contraires l'une à l'autre, et néanmoins présentent dans leur réunion, un tout juste et con-

venable. On cite pour l'ordinaire en exemple, le sonnet de Desbarreaux, et celui de M. Hénault, intitulé l'*Avorton*. On peut y joindre mille autres passages tirés de tous nos auteurs, tels que...

« Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni. »
(Lucain.)

« Combien en un moment heureux et misérable ! »
(Racine.)

« A vaincre sans péril, on triomphe sans gloire. »
(Corneille.) etc.

On distingue plusieurs sortes d'antitheses.

1°. C'est quelquefois un mot mis en opposition avec un autre mot, comme : *la pudeur a été contrainte de céder à l'audace.*

2°. Tantôt c'est un mot réuni à un autre mot, qui signifie une chose contraire ; comme :

« Je ne suis en effet, que néant et grandeur. »

3°. Ici l'opposition est double ou triple, en ce que chaque membre de l'anthithese, ayant alors plusieurs termes, on met le premier de ceux-ci en opposition avec le premier de ceux-là, et ainsi de suite pour tous les autres termes de chaque membre ; comme :

« Cher et funeste objet de douleur et de joie. »

4°. Là, c'est une pensée que l'on met en contraste avec une autre pensée, comme: *Roscius est si bon acteur, qu'il paroît seul digne de monter sur le théatre: il est si honnête homme, qu'il paroît digne de n'y monter jamais.*

5°. Ailleurs, ce sont les mêmes mots ou leurs dérivés, qui sont répétés, de maniere à figurer sous un aspect contraire; comme...

« Pauvre Didon, on t'a réduite
» De tes maris le triste sort!
» L'un en mourant cause ta fuite,
» L'autre en fuyant cause ta mort! »

L'antithese est brillante; elle est propre à plaire, à frapper, et à saisir, par la symmétrie, et par un rapprochement semblable à celui de l'ombre et de la lumiere dans un tableau. Les objets y sont présentés avec vivacité et avec briéveté: l'opposition ménagée entr'eux les fait valoir davantage: mais il est bien difficile que l'art ne s'y laisse pas appercevoir; d'où il suit qu'elle convient peu dans les morceaux pathétiques. D'ailleurs plus elle a d'éclat, plus il importe que le fonds en soit solide et vrai: car qu'y a-t-il de plus révoltant, que de vouloir nous séduire ou nous en imposer par de misérables jeux de mots? Enfin l'usage ne peut en être fréquent

sans blesser le bon goût, si ce n'est dans des ouvrages uniquement destinés à l'amusement de l'esprit.

Pour entrer dans quelques détails sur ce sujet important, nous dirons que la premiere et la quatrieme especes d'antitheses peuvent être admises dans le Style naturel et précis ; la seconde par-tout où l'on recherche la briéveté et la force ; la troisieme dans les ouvrages où l'éclat convient le mieux ; et la cinquieme enfin dans les occasions où l'on ne veut que se jouer des objets dont on parle : cette derniere espece se retrouve fréquemment dans les épigrammes et dans les ouvrages plaisants : c'est celle dont il est plus aisé d'abuser, et qui dégénere le plus souvent en pointes ; comme...

« On désespere alors qu'on espere toujours. »

En général on ne peut trop se tenir en garde contre le goût des antitheses : on fait à ce sujet de graves reproches à Séneque, à Pline le jeune, aux Italiens, et chez nous à Fléchier, à Fontenelle, et à quelques autres.

Avant de quitter cette figure, je crois devoir encore analyser ce que Beccaria nous en dit sous le nom de contrastes... « Deux objets, dit-il, contrastent entre » eux, lorsque l'existence de l'un détruit » l'existence de l'autre, ou lorsqu'ils sont

» à une très-grande distance l'un de l'autre, » ou lorsqu'ils sont les extrêmes d'une » série d'êtres ; en supposant dans les deux » derniers cas, une troisième idée à la- » quelle on compare les deux idées con- » trastantes, et qui sera toujours l'idée » principale. » C'est de cette définition que cet auteur conclut qu'il ne faut ménager de contrastes qu'entre des idées accessoires. Dans....

« Et campos ubi Troja fuit. »

(Virgile.)

Enée est l'idée principale, et le contraste est excellent. Dans....

« Bella per Emathios, plus quam civilia campos,
» Jusque datum sceleri canimus. . . . »

(Lucain.)

Le premier vers fait mal-à-propos contraster l'idée principale (la guerre civile entre Pompée et César,) et une idée accessoire : mais les deux mots suivants forment un contraste parfait ; la guerre civile armant toujours les scélérats du pouvoir des loix. L'idée principale est dans les contrastes, le terme de comparaison, où l'esprit s'appuye pour parcourir les idées accessoires en contraste, et delà les idées intermédiaires. Si le contraste existe entre des expressions qui représentent immédiatement des sensations,

il plaît toujours à l'imagination, parce que les deux images sont plus vives et plus claires, et que la vue des distances réveille mieux les idées intermédiaires. Si le contraste existe entre des expressions immédiates de nos sensations, et des expressions d'idées complexes ou morales, ces dernieres idées ne peuvent se rendre présentes à notre imagination, qu'à l'aide de plusieurs autres idées qu'il faut qu'elles rappellent; les expressions morales étant toujours par-là même foibles et trop chargées d'idées à la fois; tandis que l'expression physique donne par sa simplicité et l'invariabilité de son modele, plus de brillant et de vivacité à l'autre idée contrastante; le contraste nous refroidit au lieu de nous frapper, et l'esprit ne s'élance plus avec rapidité de l'un des termes à l'autre. Si l'on fait contraster deux idées complexes trop compliquées, ces idées détournent l'attention de l'idée principale; elles réveillent toujours quelque autre idée propre à détruire l'effet du contraste.

Un contraste doit frapper sur l'ensemble et non sur les parties du tout : il faut donc qu'il y ait une véritable proportion entre les idées contrastantes : dans ce mot d'Ovide...

« ....Et seges ubi Troja fuit; »

seges est trop restreint, et *Troja* comparativement trop vague.

On ne doit donc admettre de contrastes qu'entre des idées de même genre et appartenant au même sens ou organe, si l'on veut former des séries continues de phénomenes croissants et décroissants, condition nécessaire pour présenter les termes du contraste comme termes extrêmes. Il suit delà qu'on ne doit point tolérer les contrastes qui ne tiennent qu'aux mots, non plus que ceux qui opposent des mots d'une part à des choses de l'autre.

Il ne suffit pas que le contraste soit fondé sur la vérité : il faut qu'il paroisse nécessaire, parce que l'esprit naturellement paresseux et toujours pressé, se porte plus volontiers vers les analogies que vers les différences. Trop de contrastes ennuyent et fatiguent ; il les faut rares et inattendus. S'ils terminent une longue suite de différences graduées, et l'embrassent toute entiere en en rapprochant les extrêmes, ils produisent l'effet le plus heureux : tel est le passage graduellement amené du crépuscule au soir, ou de la lumiere aux ténebres.

On voit que le paradoxe et l'antithese ou le contraste, se touchent de près.

L'*antimétabole*, ou l'*antimétathese* appartient encore au même principe, au principe d'opposition : elle consiste à rapprocher deux expressions composées des mêmes termes, ou renfermant les mêmes

idées, mais en rangeant le tout dans un sens inverse ; comme, « il faut manger » pour vivre, et non vivre pour manger. » Cette figure est propre à exprimer des idées fines et des nuances délicates ; mais elle indique des prétentions au bel-esprit : ce n'est donc qu'autant qu'elle est heureuse et non recherchée, qu'elle peut être admise dans les ouvrages importants et sérieux.

La *paronomase* ou *dérivation*, est l'emploi successif de différents mots qui viennent d'une même racine ; comme, « vous » avez *vaincu* la *victoire* même. » Nous dirons sur l'emploi qu'on peut faire de la paronomase, ce que nous venons de dire de l'antimétabole : nous ajouterons que si elle est trop fréquente dans un ouvrage, elle y devient puérile.

5°. Des Figures qui servent spécialement à présenter nos idées avec plus d'adresse et de ménagement.

Lorsque l'on a besoin de précaution pour faire agréer ce que l'on veut dire, et pour en tirer plus d'avantages ; on a recours pour l'ordinaire, à l'*antéoccupation*, à la *prolepse*, à l'*utobole*, à la *communication oratoire*, à l'*épistrophe*,

à la *confession*, à la *permission*, à l'*exténuation*, à la *suspension*, à la *licence*, et à l'*hypallage*.

Dans l'*antéoccupation*, on prévient les objections de son adversaire, pour les réfuter d'avance; comme....

« Attaquer Chapelain ? Ah, c'est un si bon homme!
» Il est vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers:
» Il se tue à rimer; que n'écrit-il en prose ?
» Voilà ce que l'on dit... Hé, que dis-je autre chose ? »

Cette figure s'accommode à tous les Styles, autant que l'on est intéressé à éluder ou affoiblir les raisons qu'on peut opposer à l'auteur. Elle renferme deux parties, auxquelles on a donné des noms particuliers; la *prolepse*, dans laquelle on prévient les objections; et l'*utobole*, dans laquelle on cherche à y répondre.

La *communication oratoire* est une délibération entre l'auteur, et ceux qui l'entendent ou qui le lisent; celui-là demandant à ceux-ci, leur sentiment ou opinion sur l'objet dont il s'agit; comme: « Que feriez-vous, Messieurs, dans une » circonstance aussi critique ? Quelle autre » mesure prendriez-vous, que celle qu'a » prise celui que je défends ? » Les orateurs font un très-grand usage de cette figure, qui, pourvu que les termes et les idées ne présentent rien que d'important et de grave, peut s'élever au ton le plus

noble, quoiqu'elle semble se rapprocher de la conversation, et indiquer ou préparer une sorte de dialogue. Son avantage le plus essentiel est de mettre ceux que l'on veut persuader, dans l'impossibilité de répondre autre chose que ce que l'auteur veut établir.

¶ L'*épistrophe*, ou *concession*, ou *consentement*, accorde libéralement ce que l'on semble pouvoir refuser, afin d'obtenir plus surement à son tour, ce que l'on demande; comme...

« Ma muse, en l'attaquant, charitable et discrete,
» Sait de l'homme d'honneur distinguer le poëte;
» Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité;
» Qu'on prise sa candeur et sa civilité;
» Qu'il soit doux, complaisant, officieux, sincere,
» On le veut, j'y souscris, et suis prêt à me taire:
» Mais que pour un modele on montre ses écrits;
» Qu'il soit le mieux renté de tous les beaux esprits;
» Comme roi des auteurs qu'on l'éleve à l'empire;
» Ma bile alors s'échauffe, et je brûle d'écrire. »

La concession produit la persuasion; mais elle se prête difficilement aux genres nobles, parce qu'elle est ordinairement malicieuse.

La *confession*, ou *paromologie* consiste dans l'aveu de choses qui paroissent contraires à la cause que l'on défend; mais sur lesquelles on n'est si facile, qu'à

raison des avantages qu'on saura tirer de son aveu même. On cite ici pour exemples, le rondeau de Desbarreaux et plusieurs passages des Oraisons de Cicéron. Voyez ce dernier disant à César, dans son Oraison pour *Ligarius*. « Sans être » contraint par aucune violence, de mon » choix, et de mon propre mouvement, » je suis venu me joindre à ceux qui » avoient pris les armes contre vous. » Par cet aveu, l'orateur loue la clémence de César, et fait paroître *Ligarius* moins coupable.

La *permission* ou *synchorese* accorde en apparence et pour un moment, ce que la confession accorde de bonne foi : c'est un moyen adroit auquel on a recours, pour persuader que telle circonstance, tel fait, ou telle considération ne peut nuire à la cause que l'on défend.

« . . . Etenim fateor me, dixerit ille,
» Duci ventre levem ; nasum nidore supinor ;
» Imbecillus, iners, si quid vis, adde, propino.
» Tu quùm, sis quod ego, et fortassis nequior, ultrò
» Insectere, velut melior ? Verbisque decoris
» Obvolvas vitium ? Quid, sime stultior ipso
» Quingentis empto drachmis deprenderis ? . . »
(Hor. *Satyr. Lib. II.*)

On appelle aussi *permission*, une figure par laquelle on invite en apparence son

ennemi, à faire tout le mal qu'il peut faire ; mais uniquement pour rendre plus graves et plus odieux les reproches qu'on lui fait. Tels sont ces vers de Thyeste à son frere...

« Assouvis la fureur dont ton cœur est épris !
» Joins un malheureux pere à son malheureux fils !
» A ses mânes sanglants donne cette victime,
» Et ne t'arrête point au milieu de ton crime !
» Barbare, peux-tu bien m'épargner en ces lieux,
» D'où tu viens de chasser et le jour et les Dieux ! »

Ces figures, sur-tout la derniere, sont propres aux plus grands mouvements : elles sont nobles, énergiques, et touchantes. Les deux premieres peuvent néanmoins descendre au ton le plus simple.

La *litote* dit moins que la vérité ne semble exiger, mais dans des circonstances qui n'en font que mieux sentir ce que l'on pourroit dire de plus : cette figure s'emploie sur-tout pour les pensées qui peuvent déplaire et blesser les oreilles délicates, par quelque défaut d'honnêteté : on y a également recours lorsqu'on est obligé de dire des choses trop hardies, ou lorsque l'on craint de tomber dans les redites : Chimene dit à Rodrigue, meurtrier de son pere : *va, je ne te hais point !* Pouvoit-elle dire avec décence ; *va, je t'aime ?* On en trouve mille exemples

dans les remontrances, dans les réprimandes, dans les avis que l'on donne à ses supérieurs.

L'*exténuation* fait paroître les choses moindres qu'elles ne sont; comme lorsqu'on appelle *fragilité* ce qui est crime. Ce qui fait différer la *litote* de l'*exténuation*, c'est que celle-là veut faire entendre le plus lorsqu'elle dit le moins; au lieu que celle-ci voudroit persuader que les choses sont telles qu'elle les présente : voyez-en des exemples, sur-tout dans les plaidoyers, les récits, les réfutations, et les péroraisons.

La *suspension* ou *sustentation*, dispose les idées de telle sorte, que par l'incertitude où l'on tient l'auditeur, sur ce qu'on va lui dire, on excite sa curiosité et son attention, dans l'attente de quelque chose d'extraordinaire. On distingue deux sortes de suspensions; l'une noble et sérieuse, qui finit par surpasser l'attente qu'elle a fait naître; comme dans la scene où Phedre découvre son amour à OEnone; dans celle où OEdipe apprend qu'il est fils de Jocaste; et dans celle où Auguste fait voir à Cinna qu'il en connoît les projets : l'autre, badine et enjouée, finissant par un trait plaisant ou comique, après avoir fait attendre les choses les plus importantes; comme dans la lettre où Mme. de Sévigné annonce le mariage de Mlle.

d'Orléans avec M. de Lauzun. Cette figure doit être rarement employée, parce qu'elle tient de l'art plus que de la Nature.

La *licence* prend un ton de liberté et de hardiesse qui étonne : quelquefois on l'annonce d'avance, soit pour se justifier, soit pour y ajouter un nouveau degré de hardiesse... Voyez la scene de Burrhus et d'Agrippine...

« Je répondrai, Madame, avec la liberté
» D'un soldat qui sait mal farder la vérité.
» Vous m'avez de César confié la jeunesse ;
» Je l'avoue, et je dois m'en souvenir sans cesse :
» Mais vous avois-je fait serment de le trahir,
» D'en faire un empereur qui ne sût qu'obéir ?
» Non, ce n'est plus à vous qu'il faut que j'en réponde ;
» Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde.
» J'en dois compte, Madame, à l'empire romain,
» Qui croit voir son salut ou sa perte en ma main. »

Nous renvoyons, pour les autres acceptions du mot *licence*, et pour *l'hypallage*, à ce que nous en avons dit à l'article des tours.

6°. Des Figures qui servent spécialement à rendre la marche de nos Pensées plus vive et plus rapide.

La vivacité du discours tient à la brieveté ou

ou à la concision de l'expression, aux mouvements de l'ame, à la légéreté ou à l'aisance que l'on apperçoit dans la suite des pensées et des phrases.

Les figures qui sont plus particuliérement utiles à cet égard, sont la *subjection*, l'*ellipse*, l'*opposition*, la *prétérition*, l'*hypotypose*, et la *disjonction*.

Nous avons déja parlé de l'*ellipse*, de la *disjonction*, et de l'*opposition*.

La *subjection* a lieu quand l'auteur s'interroge, et répond lui-même à ses questions; comme...

« Est-on héros pour avoir mis aux chaînes
» Un peuple ou deux ? Tibere eut cet honneur !
» Est-on héros en signalant ses haines
» Par la vengeance ? Octave eut ce bonheur !
» Est-on héros en régnant par la peur ?
» Séjan fit tout trembler, jusqu'à son maître.... »

On appelle aussi *subjection*, dans les dialogues, les passages où deux personnages s'attaquent et se défendent avec chaleur et laconisme; comme,

« Va, je ne te hais point !
» Tu le dois...
Je ne puis ! »

Cette figure bien placée, fait presque toujours un grand effet.

La *prétérition*, ou *prétermission*, ou *paralipse*, sert à feindre que l'on veut

omettre ce que l'on dit ; comme. . . « N'attendez pas, Messieurs, que j'ouvre » ici une scene tragique ; que je présente » ce grand homme étendu sur ses propres » trophées ; que je découvre ce corps pâle » et sanglant, auprès duquel fume encore » la foudre qui l'a frappé ; que je fasse » crier son sang, comme celui d'Abel ; » et que j'expose à vos yeux, les tristes » images de la religion et de la patrie » éplorées ! »

(FLÉCHIER. *Or. funeb. de Turenne.*)

Quand on est animé, les idées se présentent en foule à l'esprit ; on est pressé de les produire ; et on ne le fait qu'en cherchant à en écarter quelques-unes, auxquelles on témoigne ne pas s'arrêter autant qu'elles le méritent : c'est ici une figure d'éclat et d'apprêt, qui ne convient qu'au Style oratoire et soutenu, et dans les circonstances importantes.

L'*hypotypose* sert à peindre les faits dont on parle, comme s'ils se passoient sous les yeux ; comme lorsqu'Oreste s'écrie :

« Mere cruelle, arrête ! Eloigne de mes yeux
» Ces filles de l'enfer, ces spectres odieux !
» Ils viennent, je les vois ! mon supplice s'apprête :
» Mille horribles serpents leur sifflent sur la tête ! »

Ce n'est point une description ; c'est le plus haut degré de l'illusion. Ce n'est

donc que quand le sujet est propre à produire une véritable et parfaite illusion, qu'il est permis d'y recourir, quelque soit d'ailleurs le ton ou le genre de l'ouvrage. Rien ne seroit plus absurde que de l'employer, lorsque celui qui parle, se voit à quelque distance des choses qu'il dit : il faut pour l'*hypotypose*, qu'il s'identifie, ou du moins qu'il s'unisse avec son objet : cette figure suppose une très-forte impression, telle qu'on la voit quelquefois dans les personnes sujettes aux distractions.

7°. Des Figures qui servent spécialement à augmenter la force et l'énergie de nos Pensées.

La force du Style est ordinairement liée à la vivacité, quoique l'une ne soit pas l'autre. Tracer des images completes, ou du moins frappantes des objets ; mettre en quelque sorte ces objets plus près de nous ; donner à chaque trait autant de précision que de netteté ; y joindre, selon les convenances, l'impression d'un sentiment qui nous subjugue, et le mérite d'une surprise qui nous réveille ; c'est être assuré d'avoir un Style fort et énergique. Le talent peut seul conduire à ce terme si desirable, et la Nature peut seule nous en donner le talent ; cependant on a des moyens d'aider l'une, et de mettre

l'autre en plus grande valeur ; et l'on a observé que les plus sûrs de ces moyens sont l'*apostrophe*, l'*épanorthose*, l'*anacéphaléose*, la *gradation*, le *noéma*, l'*épiphoneme*, l'*adage*, l'*hyperbole*, l'*emphase*, la *prosopopée*, et la *sermocination* ; sans compter celles dont nous avons parlé ailleurs, et qui sont la *répétition*, l'*anaphore*, l'*épistrophe*, la *conjonction*, le *pleonasme*, l'*onomatopée*.

L'*apostrophe* adresse subitement le discours, 1°. à des personnes présentes, à qui d'abord il n'étoit pas adressé ; ou bien, 2°. à des personnes absentes ; ou bien, 3°. à des personnes mortes, ou non encore nées ; ou bien, 4°. à des êtres d'une nature supérieure à la nôtre ; ou bien, 5°. à des êtres animés, mais d'une nature inférieure ; ou bien, 6°. à des êtres inanimés ; ou bien enfin, 7°. à des êtres reconnus pour n'avoir point une existence réelle. Tel est ce passage de Bossuet... « O mort, éloigne-» toi de notre pensée, et laisse-nous » tromper pour un moment la violence de » notre douleur par le souvenir de notre » joie ! » Tels sont encore ces vers de la Henriade...

« La discorde accourut : le démon de la guerre,
» La mort pâle et sanglante étoient à ses côtés...
» Malheureux, suspendez vos coups précipités !
» Mais un destin funeste enflamme leur courage... »

Lorsqu'un homme est fortement ému, il se tourne de tous côtés ; il s'adresse au ciel, à la terre, aux hommes, aux dieux, aux rochers, aux forêts, à tout ce qui paroît lié à l'idée qui l'occupe. L'apostrophe aux personnes présentes suppose un sujet intéressant ; il faut encore plus d'importance pour autoriser l'apostrophe aux personnes absentes, à celles qui n'existent plus, ou à celles qui n'existent pas encore : ce n'est que dans la poésie, ou dans la plus haute éloquence, que l'on peut adresser ainsi la parole aux dieux, aux génies célestes, ou aux êtres inanimés. Cependant il y a une exception à faire en faveur du Style burlesque ou plaisant, qui admet les apostrophes de toutes les especes ; quant à celle aux êtres inanimés d'une nature inférieure à nous, elle a ce caractere particulier, qu'elle convient surtout au Style simple et naif. En général, et à quelques exceptions près, on peut dire que cette figure suppose une sorte d'enthousiasme dans l'auteur : voilà pourquoi il ne faut pas trop la multiplier. Il faut sur-tout éviter de nous promener de scene en scene, en s'adressant successivement à des choses d'ordres différents, ou d'ordres contraires : nous voulons jouir quelque temps de ce que l'on offre à notre ame ; et c'est nous tourmenter, que de nous y arracher en nous déplaçant mal-à-propos.

L'*épanorthose*, ou *correction*, ou *redressement*; ajoute, ou diminue, ou change quelque chose à ce qu'on vient de dire; comme... « Je crois... Que dis-je? » Je suis sûr qu'il est coupable. » Comme encore ce vers de Bajazet....

«Prince aveugle, ou plutôt, trop aveugle ministre! »

Dans l'agitation où les passions nous jettent, la premiere expression nous paroît foible et fausse; nous la condamnons bien vîte, pour y en substituer une plus forte : telle est la situation où il faut être pour que cette figure ne soit pas déplacée, froide, et ridicule.

L'*anacéphaléose* récapitule les points les plus essentiels du discours : c'est un précis vif et serré de ce qu'on a dit de plus lumineux, de plus solide, ou de plus important : on en trouve des exemples à la fin de beaucoup d'ouvrages destinés à l'instruction, et à la fin d'un grand nombre de discours oratoires, et sur-tout à la fin des dissertations et des mémoires raisonnés : ce sont même presque-là les seuls genres auxquels elle convienne.

La *gradation*, ou *climax*, ou *climasè*, ajoute à ce qu'on a dit, en allant comme par degrés du moins au plus : c'est ainsi que Cicéron dit dans ses Verrines.... « C'est un *crime* que de *mettre aux fers* » un citoyen romain ! C'est une *scélera-*

» *tesse* que de le faire *battre de verges !* » C'est un *parricide* que de le *mettre à* » *mort !* Qu'est-ce donc que de le *mettre* » *en croix ?...* » C'est ainsi qu'on a dit encore....

« Que désormais Mars en fureur,
» *Gronde, menace, tonne, éclate...* »
« Moi, *fille, femme, sœur,* et *mere* de vos maîtres! »

Figure d'appareil, qui suppose que l'on a des choses très-fortes à dire, et que même on n'ose y venir que par degrés ; figure qui, par conséquent, devient absurde ou plaisante, si la pensée n'est pas bien extraordinaire, et l'objet bien grand, ou la passion bien vive.

Le *noéma* applique à un cas particulier, une maxime générale exprimée, ou sous-entendue, mais reconnue comme vraie. C'est ainsi que Cicéron dit... « On dit » que le premier et le plus haut degré de » sagesse, est de trouver par soi-même ce » qui est bon et utile ; et que le second » est de profiter des bons avis d'autrui : » en fait de sottise, il en est tout autre- » ment ; moins sot est celui qui ne trouve » rien, que l'imbécille qui adopte les » folles visions qu'un autre lui suggere. » Lorsqu'on dit que « ce sont les défauts » des poëtes les plus illustres qu'on doit » faire remarquer avec plus de soin ;... » n'est-ce pas faire une application indirecte

de cette maxime : « les fautes des hommes » célebres sont les plus contagieuses ?... » Le *noéma* peut être d'usage par-tout, pourvu qu'on n'y ait pas trop souvent recours, et que la tournure et le ton en soient convenables.

L'*épiphoneme* est une réflexion que l'on place à la fin d'un passage, comme corollaire de ce qui précede; c'est une maxime vive et pressante, sur le sujet dont on parle, et comme le dernier coup dont on veut frapper les auditeurs. On présente l'*épiphoneme* sous la forme d'une exclamation; comme : *ô profondeur des richesses, de la sagesse, et de la connoissance de Dieu !* Ou bien sous la forme d'une interrogation; comme...

« T'ant de fiel entre-t-il dans l'ame des dévots ? »

Ou bien seulement sous la forme d'une sentence; comme...

« Rarement à courir le monde,
» On devient plus homme de bien ».

La *sentence* proprement dite se place également à la fin, ou au commencement du passage auquel elle appartient; au lieu que l'*épiphoneme* doit toujours être à la fin, et en faire comme la clôture. Si la *sentence* est un proverbe, ou si elle en a la forme et le ton; c'est alors ce qu'on appelle un *adage*, et l'on ne peut gueres

l'employer que dans le Style familier ; rien n'étant moins noble dans le Style en général, que ce qui a la physionomie d'un proverbe. Quant à *l'épiphoneme*, la maniere la plus adroite de l'employer, quoique la moins frappante, c'est de l'insérer comme phrase incidente, ou comme parenthese, dans le corps même d'une période : le Style n'en est pas coupé, et l'auteur en affiche moins de prétention. Les récits, les discussions, les preuves donnent le plus ordinairement lieu à cette figure, trop ordinaire aux personnes qui réfléchissent beaucoup : mais souvent répétée, elle donne à l'ouvrage un air guindé et recherché : si la pensée qu'elle exprime, ne sort pas comme d'elle-même de ce qui précede ; ou si l'occasion qui l'amene, n'est pas importante ; elle tombe dans le burlesque et le ridicule.

L'*hyperbole* emploie des paroles, qui disent beaucoup plus que l'exacte vérité ne le permet ; et cela parce qu'on sent bien que ceux à qui l'on parle, les réduiront à leur juste valeur. Cette figure a, dit-on, un double regard, en ce qu'elle excede la vérité, en augmentant ou en diminuant : aussi les rhéteurs en ont-ils fait deux figures ; l'*auxese*, ou l'*augmentation ;* comme dans, *il va plus vîte que le vent ;* et la *tapinose* ou *diminution ;* comme dans, *il va plus lentement*

qu'une tortue. Mais comme des deux parts on exagere également, on peut appliquer à l'une et à l'autre, les mêmes observations, et ne parler que de l'*hyperbole*, figure à laquelle on accuse les jeunes gens et les orientaux de recourir trop souvent : « car leur imagination, dit La » Bruyere, les emporte hors des regles et » de la justesse ; et ils ne peuvent s'assouvir » d'hyperboles. « La poésie en admet que l'on ne tolere point en prose, même en y mettant des correctifs. En général, elles ne peuvent convenir que dans les ouvrages burlesques, ou très-élevés, ou très-passionnés : c'est avoir l'imagination déréglée que d'y revenir trop souvent, et c'est avoir l'esprit faux que d'en employer de trop fortes.

Marmontel et Beccaria nous donnent sur l'hyperbole une regle infiniment précieuse, et qui semble devoir suppléer à toutes les autres : pour que l'expression hyperbolique soit bonne, il faut, selon eux, quelqu'exagérée qu'elle paroisse aux yeux du lecteur, qu'elle ne semble que juste à celui qui l'emploie : si ce dernier n'est pas dans une situation qui rende cette erreur naturelle chez lui, le lecteur qui s'en appercevra, ne lui pardonnera point son exagération.

L'*emphase*, par la tournure, ou le choix et le placement des mots, fait beaucoup

plus entendre que ces mots ne disent ; comme...

« Qui suis-je ? Est-ce Monime ? Et suis-je Mithridate ? »

On y rapporte aussi la réponse de Porus... *en roi ;* le mot de Sertorius à Pompée : » Si vous vouliez avoir l'ame toute romaine, etc. »

On sent que hors les grandes occasions, l'emphase risque de tomber dans le boursoufflé.

La *prosopopée* suppose parlants des êtres qui, dans les circonstances, ne parlent point, ou en tout cas, ne disent point ce qu'on leur fait dire : on peut ainsi faire parler tous les êtres, auxquels nous avons vu qu'on peut adresser la parole. Voyez dans Fléchier... « Ce tombeau » s'ouvriroit ; ces ossements se rejoin- » droient pour me dire : pourquoi viens- » tu mentir pour moi, qui ne mentis » jamais pour personne ? Laisses-moi re- » poser dans le sein de la vérité, et ne » troubles point ma paix par la flatterie, » que j'ai toujours haïe ! » Il est évident que les prosopopées sont toujours plus hardies à mesure que les êtres que l'on fait parler sont plus éloignés de pouvoir le faire ; et que plus elles sont hardies, plus il faut de précautions, ou de puissants motifs pour les employer avec succès. On permet à cet égard beaucoup plus au poëte qu'à celui qui écrit en prose : ce

dernier sur-tout a besoin d'art et de ménagement pour préparer les esprits à cette sorte d'enthousiasme, qui suppose nécessairement une de ces passions violentes, par lesquelles nous sommes en relation étroite avec les objets les plus éloignés de nous. Ce n'est donc pas assez de l'importance du sujet et de la solidité du fonds, pour justifier la prosopopée, et l'empêcher de devenir absurde, puérile, et ridicule; il faut encore la force de la passion, la véhémence progressive des mouvements, et même le choix des expressions les plus nobles, les plus harmonieuses, et les plus imposantes : on doit néanmoins excepter de ces loix séveres, les prosopopées où l'on fait parler des divinités allégoriques, et que l'on emploie fort bien dans toutes sortes de poëmes : on exceptera de même celles que l'on place dans les ouvrages badins ou critiques.

La *sermocination* a lieu quand l'auteur prête tout-à-coup la parole à celui à qui il parle, ou à quelqu'autre personnage : c'est une sorte de *prosopopée*, moins hardie, et par conséquent plus permise en général que les autres; comme dans...

« . . . . . Si quis Deus, en ego, dicat :
» jam faciam quod vultis. Eris tu qui modo miles,
» mercator; tu, consultus modo, rusticus : hinc vos,
» vos hinc mutatis discedite partibus! Eja quid statis? »

8°. Des Figures qui servent spécialement à exprimer le sentiment.

Il est aisé d'appercevoir que la plupart des figures que nous avons indiquées jusqu'ici, et sur-tout celles qui servent à développer les pensées, à les rendre plus claires, plus vives, et plus fortes, contribuent souvent et d'une maniere sensible, à l'expression des sentiments en général. Si on avoit voulu distinguer dans nos rhétoriques, autant de figures qu'il y a de nuances de passions, ou de manieres de les exprimer, la sagacité des rhéteurs auroit eu peine à suffire à une tâche aussi longue et aussi pénible : aussi ne l'a-t-on pas tenté : il semble au contraire, que la crainte de s'enfoncer dans ce labyrinthe, ait produit une sorte de découragement, et nous ait privés même de ce qu'auroit pu nous fournir une méditation un peu courageuse : on ne nous a donné qu'un très-petit nombre de tours propres à faire passer les sentiments dans l'ame des lecteurs : ce sont la *dubitation*, la *réticence*, l'*interruption*, l'*exclamation*, l'*optation*, l'*obsécration*, la *déprécation*, la *commination*, et l'*imprécation*.

La *dubitation* ou le *doute* présente nos pensées comme nous plongeant dans l'ir-

résolution et l'incertitude : c'est ainsi qu'Orosmane, croyant Zaïre infidele, dit à Corasmin...

« Cours chez elle à l'instant ; va, vole, Corasmin :
» Montre-lui cet écrit... qu'elle tremble... et soudain,
» De cent coups de poignard que l'infidele meure !...
» Mais avant de frapper... Ah ! cher ami, demeure,
» Demeure, il n'est pas temps. Je veux que ce chrétien
» Devant elle amené... Non... je ne veux plus rien...
» Je me meurs... je succombe à l'excès de ma rage.

Les mouvements des passions ne sont pas moins inconstants que les flots de la mer : tantôt nous voulons, et tantôt nous ne voulons plus : nous prenons une résolution, et nous la quittons à l'instant : nous approuvons, et nous rejettons le même dessein avec une égale vivacité : c'est cet état que la *dubitation* cherche à peindre : si cette figure peut quelquefois convenir à des situations plus tranquilles, et servir uniquement à rendre des choses opposées avec plus d'ordre, plus de vivacité, plus d'adresse, et plus de force ; le plus beau, le plus frappant, le plus grand des services que nous puissions en tirer, n'en est pas moins de communiquer aux autres, l'agitation et la perplexité que nous ressentons, ou que nous voulons faire ressentir. Dans ces derniers cas, elle suppose le choc des passions les plus tumultueuses, une ame

déchirée, divisée en elle-même, et transportée rapidement d'une pensée ou d'un sentiment à l'autre.

La *réticence*, ou *aposiopese*, a lieu lorsque tout-à-coup on s'arrête au milieu de sa phrase, que l'on n'achève point, soit par ménagement pour les personnes, soit par dédain, ou par aversion pour les choses qu'on vouloit dire. Tel est le *quos ego* de Virgile; tel est encore le premier de ces deux vers de la Henriade...

« Peut-être un jour viendra qu'une main plus barbare...
» Juste ciel, épargnez une vertu si rare ! »

Ou le troisieme de ceux-ci de Britannicus :

« J'appellai de l'exil, je tirai de l'armée,
« Et ce même Séneque, et ce même Burrhus,
» Qui depuis... Rome alors estimoit leurs vertus. »

Une *réticence* que de puissants motifs n'auroient pas déterminée, seroit ridicule : elle seroit absurde, si l'auditeur ne pouvoit pas facilement deviner tout ce que l'on supprime.

L'*interruption*, semblable à la *réticence* quant à la forme, en differe essentiellement, en ce qu'elle n'est amenée que par l'extrême vivacité de la passion, qui nous emporte subitement, et comme malgré nous, vers d'autres pensées : tels sont ces vers de Mérope...

« .... Qu'entends-je ! en Elide ! ah ! peut-être ....

» L'Elide... répondez... Narbas vous est connu ?
» Le nom d'Egisthe au moins jusqu'à vous est venu ?
» Quel étoit votre état, votre rang, votre pere ? »

Il faut une grande violence dans les passions de l'ame, pour justifier cette espece de désordre dans le discours.

L'*exclamation* est le cri de la passion, c'est-à-dire, l'expression subite et séparée de quelque sentiment bien vif et bien passionné ; comme lorsqu'Andromaque s'écrie...

« O mânes d'un époux ! ô Troyens ! ô mon pere !
» O mon fils, que tes jours coûtent cher à ta mere ! »

Cette figure suppose que l'ame est étonnée et frappée autant qu'émue : les interjections lui appartiennent, pour ainsi dire, en propre : elle ne marche point sans leur secours : on la retrouve dans tous les morceaux pathétiques : il est rare qu'on puisse la tolérer ailleurs, si ce n'est pour exprimer une surprise.

L'*optation* exprime avec chaleur les desirs ardents que l'on forme ; comme : « Qui me donnera les aîles de la colombe, » pour m'élever vers le lieu de mon repos ? »

L'*obsécration* demande une grace avec instance, et en représentant à ceux qu'on veut fléchir, tout ce qui peut plus sûrement les émouvoir ; comme dans ces vers de Brutus à César...

« Que

« Que le salut de Rome et que le tien te touche !
» Ton génie alarmé te parle par ma bouche ;
» Il me pousse, il me presse, il me jette à tes pieds ;
» César, au nom des dieux, dans ton cœur oubliés,
» Au nom de tes vertus, de Rome, et de toi-même,
» Dirai-je, au nom d'un fils qui frémit et qui t'aime,
» Qui te préfère au monde, et Rome seule à toi,
» Ne me rebute pas ! . . . »

La *déprécation* est un nom commun qui renferme l'*optation*, l'*obsécration*, dont nous venons de parler, et l'*imprécation*, par où nous allons finir, après que nous aurons dit que la *commination* est une figure où l'on s'emporte en menaces ; comme...

« On sait ce que je puis ; on verra ce que j'ose :
» Je deviendrai barbare, et toi seul en es cause.

L'*imprécation* enfin, expression vive, forte, et hardie du mal que l'on souhaite à quelqu'un ; comme...

« Rome enfin que je hais, parce qu'elle t'honore !...
» Puissé-je de mes yeux y voir tomber la foudre,
» Voir ses maisons en cendre, et tes lauriers en poudre ;
» Voir le dernier Romain à son dernier soupir ;
» Moi seule en être cause, et mourir de plaisir ! »

En cherchant à donner une juste notion de chaque figure, ou de chaque tour de pensée, j'ai tâché d'en indiquer le véri-

table objet, qui seul peut décider de l'à-propos, comme l'à-propos décide principalement de l'effet que les tours produisent dans le Style : en général, pour qu'un tour soit bon, on exige, 1°. qu'il convienne à la langue, du génie et de l'usage de laquelle on ne doit jamais s'écarter : 2°. qu'il convienne à la pensée que l'on veut exprimer, c'est-à-dire, qu'il la présente avec autant de précision, de netteté, de force, d'agrément, et de chaleur qu'elle le comporte : 3°. qu'il convienne au genre dans lequel on travaille, et dont on doit conserver le ton par-tout : 4°. qu'il convienne au but que l'on se propose, et contribue par conséquent, à produire, selon le dessein de l'auteur, la conviction, la persuasion, ou l'émulation et le desir, ou la crainte, ou la satisfaction de l'ame ; en un mot, l'effet que l'auteur a en vue : 5°. qu'il convienne aux circonstances de temps, de lieu, d'affaires, de personnes, etc., et ménage toutes ces circonstances avec art : 6°. que de plus il ne soit pas trop souvent répété ; la monotonie dans les tours étant une des choses les plus fatigantes et les plus rebutantes pour les lecteurs. Ce n'est qu'au moyen de ces diverses conditions réunies, que les tours peuvent être naturels, vrais, énergiques, élégants, et agréables.

TROISIEME TRAITÉ SUPPLÉMENTAIRE.

De la Nature et de l'importance des agréments attachés au bon Style.

Lorsque nous avons dit que par-tout où la vérité n'est point, les agréments réels disparoissent, et que par conséquent ceux-ci tiennent essentiellement à celle-là ; lorsque nous avons ajouté que rien n'étoit plus important pour nous, que ces mêmes agréments, dont le talent et le génie savent revêtir la vérité ; il est possible que nous ayons d'abord entraîné le lecteur, sans le persuader. Le lecteur aura été frappé et étonné de cette doctrine : car elle doit paroître fort singuliere, quoiqu'on ne puisse se dissimuler qu'elle découle naturellement des grands et invariables principes sur lesquels repose tout cet ouvrage. Mais nous n'aurons pas persuadé le lecteur, parce que malgré que cette même doctrine soit bien liée à des principes vrais, on a peine à l'adopter

avec une entiere sécurité, attendu qu'elle semble contraire à quelques idées reçues, à une expérience peu réfléchie, si l'on veut ; mais journaliere ; en un mot, à je ne sais quelle opinion vague, mais générale. Pour faire cesser l'étonnement et établir la persuasion, appellons de nouvelles considérations à l'appui de celles que notre Traité présente : expliquons comment des raisons solides, données de bonne foi, ne parviennent qu'à étonner, lorsqu'elles devroient établir une entiere adhésion. Remontons à la nature même des agréments dont il s'agit, et s'il le faut, à la nature de l'homme ; et tâchons de ne laisser aucun faux-fuyant à la prévention la plus opiniâtre.

Dans la Nature, dans tout ce qui existe, il n'est rien qui ne soit étroitement lié à tout le reste ; et cependant la plupart des objets ne se présentent à nous que comme séparés et isolés. Les veines qui établissent les liaisons et les communications réciproques entre les objets, sont réelles ; mais elles sont souvent cachées à nos yeux, et plus encore dans le système des idées, des sentiments, et des connoissances abstraites et réfléchies, que dans le monde physique. C'est que par une suite de notre constitution, dans laquelle les bornes marquées à notre esprit sont si étroites, nous ne pouvons voir d'un

même coup-d'œil et à la fois, qu'une certaine masse d'objets : nous ne voyons même ces objets ensemble, qu'autant qu'ils sont disposés d'une certaine maniere. Il y en a donc qui par leur disposition seule, nous paroîtront toujours étrangers les uns aux autres, quoique très-intimement attachés ensemble. Ce qui fait que cette conséquence est vraie, c'est que nous ne concevons comme identiques ou unis, que les objets que nous saisissons en même-temps. Il faut encore aller plus loin : il faut dire qu'il y a dans les objets, des faces et des qualités, que nous ne voyons que successivement, et par des actes distincts et séparés : or en ce cas, nous imaginons entre ces différentes faces d'un même objet, une diversité égale à la distance qu'il y a entre ces différentes vues de notre esprit ; et les vérités que nous recueillons dans ces opérations successives, nous semblent aussi étrangeres entr'elles, que ces opérations elles-mêmes le sont quant aux organes et aux circonstances qui nous les facilitent.

Molineux a demandé si un aveugle-né qui jouiroit subitement du bénéfice de la lumiere, distingueroit à la vue seulement, un cube d'avec un globe de même diametre, qu'il seroit accoutumé à distinguer au tact. Ce problême qui a exercé la sagacité des plus habiles métaphysiciens de ce

siècle (*), a du moins servi à nous convaincre que nous, qui dès l'enfance, voyons et touchons les mêmes objets, nous en confondons ensemble les qualités visibles et les qualités tangibles, au point de ne pouvoir plus imaginer que les unes ne soient pas les autres. Nous devons à la discussion de ce problême, de douter aujourd'hui si la figure extérieure d'un corps est visible plutôt que tangible; si ce qu'il y a de visible, diffère essentiellement ou non de ce qu'il y a de tangible.

Mon plan n'est pas d'entrer ici dans de plus grands détails sur ce problême: ils nous écarteroient trop long-temps de notre sujet: mais j'ai dû citer cet exemple pour prouver ce que j'ai avancé ci-dessus; car si des choses essentiellement différentes peuvent se fondre ensemble à nos yeux, par la seule habitude de les voir ensemble, il est clair que les choses les plus étroitement unies et les plus identiques, nous paroîtront tout-à-fait étrangères et diverses, par la seule habitude de ne les voir que par des actes séparés et successifs. En effet, supposons que les qualités qui dans la figure extérieure des corps sont l'objet du tact et de la vue, soient intrinsequement les mêmes; n'est-il pas certain qu'elles

(*) Voyez les Mémoires de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Berlin.

paroîtront diverses en tous points, lorsqu'elles seront décrites d'un côté par un aveugle-né qui n'aura fait que les toucher, et de l'autre côté par un homme privé dès l'enfance du sens du tact, qui n'aura fait que les voir ? Ainsi la maniere populaire, et pour ainsi dire machinale, de juger du plus ou moins de rapport, de liaison, ou d'identité des choses entr'elles, est pour nous une source d'erreurs très-funestes. Heureusement, un peu d'attention et notre propre expérience suffisent pour nous inspirer une juste méfiance contre le penchant qui nous porte si naturellement vers ces sortes d'erreurs : en même-temps que la Nature semble nous y conduire, elle les combat de toutes ses forces et sous nos yeux : elle nous montre que dans tout ce qui existe, rien n'est absolument isolé, que rien n'est vraiment étranger à rien, que tout est plus ou moins enchaîné à tout : la Nature ne nous offre dans ses opérations, comme dans les divers objets, que des rapports diversifiés à l'infini : la vérité qui ne consiste que dans l'apperçu de ces rapports, étend donc son empire sur tout ce qui peut être l'objet de nos recherches : par-tout elle attend nos efforts, toujours prête à les couronner : elle nous sollicite par de premiers succès, et par nos besoins : elle nous poursuit ; elle nous environne de ses trésors, si je puis m'exprimer de la

sorte, et ne nous laisse que le mérite et le plaisir, bien plutôt que la peine de les découvrir.

Au reste, cette sorte de contradiction qu'il y a entre la misere de notre esprit livré à ses premieres erreurs, et la richesse qui doit être la récompense et le fruit de ses méditations, est si réelle, si naturelle, si universelle, que je n'aurois pas de peine à prouver, si c'en étoit ici le lieu, qu'il n'est pas d'homme d'un esprit si borné, qui, après avoir un peu vécu, n'ait corrigé en plusieurs points les méprises où nous fait tomber cette foiblesse, laquelle résulte des limites où nous sommes circonscrits en naissant; et qu'il n'est point de génie si vaste, qui en certaines circonstances, ne retombe encore dans ces mêmes fautes, au-dessus desquelles il semble s'être le plus élevé.

Quoiqu'il en soit de cette observation, que je n'ai voulu qu'indiquer, j'ai dit que par-tout où la vérité n'est point, le véritable agrément disparoît: or les agréments, ainsi que la vérité, ne consistent que dans des rapports, que dans ces mêmes rapports des objets entr'eux, ou des objets avec nous, qui nous sont offerts de toutes parts, et qui forment l'empire de la raison. Tous ces rapports peuvent se diviser en deux classes; rapports de *convenance* et rapports de *disconvenance*. La disconvenance nous donne un sentiment pénible;

la convenance nous donne un sentiment agréable. Il semble que la premiere nous déplace, et que la seconde nous repose. Celle-ci est la premiere loi physique, comme elle est la perfection en toutes choses, et l'objet du premier sentiment que nous cherchons à satisfaire. Telle est la base sur laquelle reposent nos idées morales et le recueil de nos sciences et de nos arts : telle est la source des loix de la Nature, des analogies, de l'harmonie, de l'ordre, des talents que l'homme peut acquérir, des vertus qu'il peut exercer, des connoissances qu'il peut s'approprier, et des agréments dont il peut jouir.

Si donc la convenance est le rapport que la Nature a su le mieux nous ménager de toutes parts, c'est que de toutes parts la Nature réunit l'utile à l'agréable ; que par-tout elle a préparé des rapprochements variés et piquants, autant qu'avantageux. Il est donc évident que ce n'est qu'en saisissant, ou qu'en imitant la Nature, que nous pouvons parvenir à la vérité, puisque non-seulement la vérité n'a d'autres objets que ceux que la Nature nous offre ; mais qu'elle se détruit elle-même, dès qu'elle s'écarte du but et des procédés de la Nature. Comment donc imiter la Nature et la bien saisir, si ce n'est en reproduisant par-tout des convenances, c'est-à-dire, en rendant la vérité agréable ? L'agrément est

donc l'apanage naturel de la vérité ; et si on les sépare, celle-ci n'est plus que tronquée, altérée, déchiquetée. Ajoutons à ces premiers principes, d'autres principes plus frappants encore, et présentons-les dans une forme aussi sévère qu'évidente : certainement on ne pourra plus révoquer en doute l'importance des agréments dont on peut parer la vérité, pour peu que l'on accorde d'attention à ce qui nous reste à dire.

1er. PRINCIPE. Lorsque deux choses se présentent habituellement à nous réunies l'une à l'autre, nous ne les séparons point dans notre esprit, nous les fondons pour ainsi dire ensemble, nous n'en formons qu'une idée unique ; et en un mot, nous ne concevons comme vraiment séparables, que les choses que nous avons eu occasion de voir séparées. C'est ainsi que nos idées sont si intimement liées à des mots qui n'en sont que des signes arbitraires : c'est ainsi qu'en appliquant plusieurs de nos sens sur un même objet, nous confondons les propriétés diverses que nous découvrons dans cet objet, parce que ces découvertes se font en même-temps, et comme par un même acte. Ce principe fondamental est trop bien prouvé, par tout ce que nous avons dit ci-dessus pour le développer, et par notre expérience journaliere ; l'application en est trop fréquente, trop

sensible, trop universelle, et trop importante dans le cours de notre vie, et dans l'ordre de nos connoissances; pour qu'il soit nécessaire de s'y arrêter davantage.

IIe. PRINCIPE. Si donc il est en nous quelque faculté dont l'exercice nous procure toujours un vrai plaisir; s'il est quelque objet qui ne nous soit présenté que revêtu d'agréments bien réels; il nous sera impossible dans le cours de la jeunesse, et bien difficile dans le reste de notre vie, de ne pas regarder ce plaisir et ces agréments comme appartenant à cet exercice, à cet objet; et de ne pas nous porter à ceux-ci pour goûter ceux-là.

IIIe. PRINCIPE. Nous ne faisons avec plaisir, au moins pour l'ordinaire, que ce qui ne nous demande pas trop d'efforts; et ce n'est que par l'habitude, que nous acquérons la précieuse facilité qui attache le plaisir à nos occupations. Dans les choses les plus extraordinaires, dans celles qui semblent ne nous plaire que par la nouveauté, il n'y a de nouveau pour nous, que certaines circonstances frappantes; le fond de l'action, les mouvements qu'elle demande, nous sont déja familiers; sans quoi l'action seroit trop pénible, elle seroit rebutante. Pour vous rendre cette vérité sensible, analysez les plaisirs d'un voyageur qui retrouve d'anciennes connoissances, ou découvre de

nouveaux pays et de nouvelles mœurs; d'un savant qui livré à l'étude, cherche et saisit quelques vérités nouvelles. . . . Par-tout vous ne verrez faire à l'homme que vous observerez, que ce qu'il est habitué de faire : ce qu'il y aura de nouveau aux époques les plus remarquables, ne sera point du tout dans son action ; on ne le trouvera que dans les circonstances ou dans la combinaison des circonstances environnantes, qui produiront ou varieront les convenances et les plaisirs.

IVme. PRINCIPE. Aussi l'homme n'est-il qu'un tissu d'habitudes : ses penchants, ses goûts, ses inclinations, ses vices, ses vertus, son caractere moral, tout en derniere analyse, se réduit à ce seul point. Je sais que l'homme ne pourroit point acquérir une habitude dont le germe n'auroit pas été déposé dans la premiere constitution de son être : mais cette objection, si c'en étoit une, se réduiroit à dire que, comme l'habitude n'est qu'un résultat d'actes semblables souvent répétés, l'homme ne peut acquérir telle habitude en particulier, qu'autant qu'il a le pouvoir de produire les actes qui servent à la former ; et c'est ce que nous supposons ici, loin de songer à rien établir de contraire. Je sais encore que pour parvenir à une habitude quelle qu'elle soit, il faut un mobile antérieur, qui nous porte à

produire les actes qui la constituent : mais ce premier mobile se trouve dans le besoin, dans la nécessité ; et nous ne parlons ici que de ce qui tient aux goûts, aux plaisirs, à l'agrément : le besoin de pourvoir à sa conservation, de fuir la douleur, sans doute aussi la chaleur du sang dans l'enfance, nous portent comme nécessairement à une infinité de mouvements divers, qui, par la satisfaction et l'avantage que nous en retirons, ébauchent nos habitudes, en nous portant à répéter les mêmes actes. Ainsi le plaisir se retrouve encore dans celles de nos habitudes qui sont les plus nécessaires, et lui seul est le mobile et la cause réelle des autres.

Vme. PRINCIPE. S'il est en nous quelque faculté dont le développement et l'exercice soient plus importants à notre existence et à notre bien-être ; la Nature à l'aide du besoin, saura nous forcer à la développer, à l'exercer, et nous fera par-là, contracter une habitude totalement analogue au caractere de cette faculté, et dont la force, l'empire, et l'attrait seront proportionnés à l'importance même des avantages que nous pouvons en retirer.

Pourroit-on ne pas avouer ce dernier principe que toute l'histoire de l'homme nous rappelle ? Pourroit-on le méconnoître dans l'accord de nos premieres passions avec notre constitution, dans l'origine et

la force de nos premiers penchants ; dans cette curiosité avide qui tourmente notre enfance, dans ce retour si naturel vers tout ce qui satisfait nos besoins ; en un mot, dans l'accroissement de toutes nos qualités naturelles, tant de celles qui tiennent au corps, que de celles qui n'appartiennent qu'à l'ame ?

Ces principes sont tous également incontestables, parce qu'ils sont tous également fondés sur la nature de l'homme, et nécessaires à sa conservation, et au bien-être auquel doivent le conduire le développement et la perfection de ses facultés.

Rapprochez-les, ces principes incontestables, des observations que vous avez vues dans le deuxieme chapitre de la quatrieme partie de cet ouvrage : rappellez-vous que les facultés que la Nature exerce et développe le plus en nous, sont l'imagination, l'activité, la sensibilité, la mémoire, et la raison ; que ce sont par conséquent celles à l'exercice, ou à l'emploi desquelles nous avons le plus de plaisir.

Vous en conclurez, non-seulement que ce sont ces mêmes facultés qu'il faut occuper et satisfaire lorsque l'on veut se rendre agréable par son Style ; mais que rien ne peut être plus essentiel pour notre perfectionnement, et par conséquent pour notre bonheur, que la méthode que nous recommandons : c'est ainsi que vous vous

convaincrez de l'importance des véritables agréments du Style.

C'est lorsque vous serez parvenu à cet état de conviction, que je vous inviterai à reporter encore vos regards sur les peuples sauvages, policés, et corrompus, pour en saisir, relativement à notre objet, les principaux traits caractéristiques. Je ne pense pas qu'il soit possible de fixer son attention sur des matieres plus instructives; et nul n'y fixera la sienne, sans se pénétrer toujours davantage de tout ce que nous avons dit jusqu'ici.

Quel est donc l'état moral de ces divers peuples par rapport aux facultés de l'ame?

Les sauvages apprennent et raisonnent peu; ils ne savent ce que c'est qu'esprit; ils sont renfermés dans un cercle plus étroit, quoique dans ce cercle même le besoin les force souvent à une très-grande activité: mais ils saisissent avec transport le langage du sentiment et de l'imagination; et si une certaine monotonie les affecte moins désagréablement que nous, c'est qu'ils sentent qu'elle est inévitable, qu'elle tient à leur état, ou à leurs maximes les plus cheres: ils ne différent des peuples policés, qu'en ce que chez ces derniers, il est encore d'autres facultés que l'on exerce. Là, tout est subordonné aux mouvements de l'ame et aux images: ici les images et les mouvements doivent être convena-

bles, décents, ménagés avec délicatesse, gradués avec ordre, et toujours accompagnés d'expressions claires, précises, et harmonieuses : mais les uns et les autres se ressemblent, en ce qu'ils ne peuvent goûter ce qui n'est ni coloré par l'imagination, ni animé par le sentiment : c'est qu'ils ne contrarient directement la Nature, ni les uns ni les autres : les premiers la suivent par instinct ; et comme leur position même est un obstacle à leurs progrès, ils restent au-dessous : les seconds la suivent avec choix et discernement : comment donc pourroient-ils ne pas exiger les uns et les autres, les agréments que produit l'exercice des facultés que la Nature met en action chez eux ?

Quant au bel-esprit, il n'est rien dans la Nature qui nous y conduise, qui même ne nous en écarte : elle est trop simple, trop grande, trop intéressante, et trop vraie ! de plus, il n'est rien dans notre constitution, qui nous rende le bel-esprit utile ou nécessaire : il est stérile de lui-même et à tous égards ; il consiste dans un raffinement qui ne peut que découper les objets, déchiqueter les idées, et exténuer les sentiments ; il demande des efforts qui nous épuisent. Cependant si nous vivions dans un siècle où le goût fût corrompu ; alors dès notre première éducation, l'exemple général auroit contrarié

trarié en nous les impressions de la Nature ; les principes qu'on nous auroit inculqués, auroient augmenté et assuré ces funestes dispositions : le cœur auroit été moins développé ; la sensibilité auroit sur nous un empire moins absolu ; l'imagination se tourneroit vers les petites images ; l'esprit ne sachant que décomposer, aiguiser, effiler, ne saisiroit que des rapports à peine perceptibles, et presque toujours faux : et tout cela par une suite d'actes répétés, et d'habitudes prises dès la première jeunesse.

En ce cas, nous vous demanderions sur-tout de l'esprit dans vos ouvrages : mais observons que plus vos écrits seroient ingénieux, plus ils seroient en opposition avec la Nature, puisqu'ils produiroient et fortifieroient dans les autres, une habitude que la Nature ne seconderoit point ; et voilà, pour le dire en passant, ce qu'on nomme proprement un *goût faux*, un goût qui n'est analogue ni à l'ordre de nos facultés, ni à notre destination, ni à notre position naturelle, ni enfin à tout ce qui nous environne ; un goût qui ne peut être pour nous d'aucune utilité réelle ; qui au contraire nous prive de plusieurs avantages très-importants, puisqu'il affoiblit en nous les qualités les plus essentielles à notre conservation et à notre bonheur.

Observons qu'un goût faux étant nécessairement toujours contrarié par les impressions que la Nature fait sur nous de toute part, ne peut que rarement et qu'avec des suites très-funestes, devenir un de ces goûts impérieux qui nous maîtrisent et nous entraînent avec force : il n'a qu'une chaleur apparente, et des images déliées et frivoles ; il est toujours au delà du vrai, et en deçà du grand : il n'occupe pas, il amuse ; et au lieu de faire de nous des hommes, il nous retient dans une enfance perpétuelle.

Observons que ce goût, par-là même qu'il n'a que le bel-esprit pour objet, a moins de prise sur le vrai que sur le faux, et sur l'utile que sur le superflu, étant lui-même une sorte de superflu et de luxe : car le bel-esprit veut toujours jouer sur l'épigramme, toujours être fin, subtil, brillant, imprévu, mystérieux ; tandis que la vérité bien saisie présente souvent de grandes faces, qu'elle aime sur-tout une noble simplicité, qu'elle donne une lumiere pure, et si j'ose m'exprimer ainsi, forte, mâle, et bienfaisante.

Comment donc la vérité pourroit-elle s'accorder avec le bel-esprit ? Elle ne veut nous plaire qu'en nous instruisant ; et il est peu curieux de nous instruire, pourvu qu'il nous amuse. Il n'est donc pas assez souvent réuni avec la vérité, pour que

nous puissions les confondre, attribuer à l'une l'amusement qui nous vient de l'autre, et nous attacher à celle-là, en prendre le goût, par le charme de celui-ci.

Observons encore que le bel-esprit n'est qu'une sorte d'enfantillage, de badinage futile et froid, qui ne maîtrise point nos affections, qui n'agite point notre ame, qui ne nous communique ni mouvement, ni chaleur, et qui par conséquent nous laisse assez de tranquillité pour distinguer les agréments qui lui sont propres d'avec les objets sur lesquels il s'exerce, et pour n'avoir aucune influence sur nos goûts.

De toutes ces observations il est aisé de conclure, qu'en supposant même qu'on puisse consacrer à la vérité les agréments propres au bel-esprit, ce qui pourtant me paroît contradictoire, jamais on n'en feroit un tout capable de produire en nous cet enthousiasme, qui nous fait chérir la vérité, par les charmes qu'elle nous présente alors, et qui nous en paroissent inséparables.

Si d'un autre côté vous vous livrez à l'excès opposé au bel-esprit; si vous donnez tout à l'imagination et à la chaleur; vous vous exposerez à des dangers très-grands encore, quoique moindres que ceux dont nous venons de parler.

1°. Ces nouveaux dangers seront moindres que les précédents : car ce ton guindé

vous portera naturellement à la recherche de ce qui est utile, important, et par conséquent vrai ; puisque vous ne pourriez que difficilement trouver le moyen de vous embraser pour des objets peu intéressants, et d'exalter votre imagination sur des choses de la vérité desquelles vous douteriez.

2°. Ces nouveaux dangers sont néanmoins encore très-grands, pour deux raisons : la premiere, parce qu'il est telles circonstances, dont le concours peut produire des situations singulieres, et où vous pourriez prendre le phantôme de l'erreur, pour le corps de la vérité, vous y attacher vous-même avec force, et entraîner ensuite les autres par la chaleur que vous leur communiqueriez : on voit des exemples de ce malheur, même dans des siècles éclairés, où néanmoins les effets en sont bien moins pernicieux, puisqu'alors ils ne sont pas produits par un défaut général qui soit le défaut caractéristique de tout un siècle et d'une nation entiere, et qu'ils n'ont pour cause, que le vice ou le mauvais goût de quelques particuliers mal élevés, ou malheureusement constitués.

En pareil cas, la raison ne sera plus l'objet direct de vos travaux ; elle n'entrera même presque pour rien dans les moyens que vous emploierez ; et par conséquent le

goût que vous parviendrez à former dans les autres, n'aura la vérité ni pour base, ni pour objet. La seconde raison pour laquelle l'imagination et la chaleur ne peuvent gueres former impunément le ton d'un siècle, d'une nation, d'un écrivain, à l'exclusion des autres qualités du bon Style; c'est qu'il est peu d'occasions où ce que l'on peut dire, soit d'une assez grande importance, pour mériter et pour comporter de grands sentiments et de grandes images : il n'y a gueres que les grandes vérités bien connues, qui soient susceptibles de ces embellissements privilégiés : il faudroit donc que vous fussiez toujours également heureux dans le choix de vos sujets, et dans le talent de les présenter; et quand ce talent, ou ce bonheur viendront à vous manquer, que ferez-vous? Vous obstinerez-vous à vous maintenir toujours à la même hauteur, à laquelle vous vous serez d'abord élevé? Vous donnerez dans l'enflure, dans le gigantesque, dans le burlesque, dans le faux; et très-certainement alors vous déplairez. D'ailleurs, l'uniformité lasse et rebute, sur-tout quand le ton uniforme auquel on se fixe, n'est pas un ton naturel, et qu'il demande des efforts continus et violents.

Lors de la premiere édition de cet ouvrage, on m'a fait quelques objections

dont je pense qu'il est naturel de parler ici, d'autant plus qu'elles concernent les avantages que j'attribue au bon Style, soit quant à la célébrité des auteurs, soit quant à la politesse des mœurs, ou aux progrès des sciences et des arts. On a prétendu qu'à tous égards j'exagérois le mérite du Style... On a oublié que moi-même j'avois avoué que j'étois étonné que le don de bien écrire produisît de si grands effets, sans qu'on en eût fait la remarque, du moins sans qu'on l'eût bien établie : on a oublié que ce n'étoit point le goût des paradoxes qui m'avoit conduit à des conséquences si nouvelles, ou du moins si étendues et si générales : on à oublié que je n'avois fait autre chose que de poser des principes, et d'en suivre les développements ; et que pour avoir le droit de me contredire, il falloit détruire mes raisonnements, ou en présenter de plus propres à convaincre. Au lieu de prendre cette route, qui à la vérité auroit été un peu pénible, un peu longue, et sur-tout un peu embarrassante, on s'est contenté de douter, et puis d'affirmer. On m'a demandé d'un air victorieux, si je pensois que les hommes les plus agréables fussent toujours les plus habiles. ? Si je plaçois au-dessus de Phedre et d'Athalie, Bérénice, qui est, dit-on, la tragédie la mieux écrite de Racine ? Si je mettois au-

dessous de ses rivaux Bossuet, qui est inégal et souvent incorrect ? Si les qualités du Style ne dépendent pas plus du génie, que le génie ne dépend d'elles ? On a observé que les articles où je fais découler des bonnes qualités du Style, la perfection et la politesse des mœurs, l'avancement des arts et des sciences, ne me fourniroient pas moins de problèmes à résoudre. Delà, il est aisé de voir les conséquences que l'on a tirées, et que j'ai fini par avoir tort sur tous les points. Mais j'avois prouvé que la partie grammaticale et routiniere du Style en est la partie la plus foible et la moins essentielle : j'avois prouvé que le talent de bien écrire suppose nécessairement une foule de qualités bien supérieures à ce mince talent de la correction du Style ; et que si jusqu'ici on n'a point reconnu cette vérité comme avouée, c'est qu'on a eu du mot *Style*, une idée fausse et très-imparfaite qu'il faut réformer. Quelque chose que j'aie dit et prouvé, il est resté comme principe établi et invariable, que le Style n'est que l'art d'écrire correctement. Tout au plus me permet-on d'y ajouter une idée légere et vague de facilité, de clarté, et d'élégance ; de sorte qu'en partant de ce point central et fixe, on n'a pas de peine à prouver que j'ai tort : je répondrai toujours en rappellant mes principes, et avec autant d'opiniâtreté

qu'on en aura à les oublier : je demanderai en quoi les problèmes qu'on me donne à résoudre me concernent ? En disant que la perfection du Style exige, selon les occasions, du génie dans l'écrivain, ai-je dit que le génie n'y seroit qu'un effet du bon Style? Ne me suffit-il pas qu'il en soit une des principales causes ? Les fautes que l'on reproche à Bossuet, peuvent-elles prouver contre mes principes, plus qu'elles ne prouvent contre son talent ? Si l'on avoue que chez lui le talent l'emporte sur les défauts, cet aveu ne servira-il pas à justifier vingt passages de mon Traité ? N'a-t-il pas eu dans ses mœurs, la même rudesse, la même fierté, les mêmes défauts que dans ses écrits ? La plupart des autres questions ne me sont-elles pas étrangeres ? Oui, elles sont loin de moi ! Je n'ai point dit ce que l'on suppose que j'ai dit; je n'ai donc point à répondre aux conséquences qu'on se donne la peine de déduire des propositions qui ne sont point mes propositions ! Par exemple, est-il vrai d'après mes principes, que le Style de Bérénice l'emporte sur celui d'Athalie ? Si cela est, j'ai bien mal raisonné; car j'avoue, 1°. que j'ai toujours pensé et jugé que la premiere de ces deux tragédies a le Style le plus correct et le plus châtié ; et que la seconde a le Style le plus beau et le plus parfait que l'on ait produit sur

notre théatre. Mais si l'on ne se donne pas la peine de suivre les distinctions que j'établis, nous ne nous entendrons jamais, mes critiques et moi. Je dirai que l'homme doué des qualités précieuses du Style, doit l'emporter dans le monde sur celui qui en est dépourvu ; et l'on me fera sentir que l'homme le plus agréable n'est pas toujours le plus habile ; comme si agréable et doué des qualités précieuses du Style étoient synonymes ; et comme si homme doué de ces qualités et homme habile étoient des termes opposés ? Je dirai que le bon Style contribue plus que toute autre chose à la politesse et à la perfection des mœurs, ce qui ne peut pas signifier autre chose, sinon que la perfection et la politesse des mœurs sont un effet naturel des mêmes qualités dont le bon Style est lui-même un résultat ; et l'on me demandera si tous les écrivains élégants sont des modeles d'héroïsme et de vertu ; comme si écrivains élégants et excellents écrivains étoient la même chose ? Mais j'aime mieux présenter ici mes principes sous un nouveau point de vue, que de répéter des distinctions que j'ai déja suffisamment indiquées.

J'ai dit que la vertu et le goût ne sont pas des termes synonymes : que le goût n'est que l'observation de l'ordre, de la proportion, et des convenances dans un

ouvrage de l'art; tandis que la vertu est l'observation des mêmes regles dans la conduite de la vie. Sans doute il est possible à la rigueur, que ce qui est relatif à l'art, soit limité au point de ne pas influer sensiblement sur les facultés morales de notre ame; mais un pareil défaut d'influence entre des choses aussi analogues, n'est-il pas un phénomene infiniment rare? Ne prouveroit-il pas que ces principes doivent être bien foibles chez celui où ils seroient si bornés dans leurs effets? Le goût aussi parfait que le suppose ce que nous appellons le *bon Style*, n'a-t-il pas des charmes propres à produire une vraie passion pour tous les objets sur lesquels il peut s'exercer? N'est-il pas dans l'ordre de l'analogie, qu'il conduise à un vrai enthousiasme pour tout ce qui peut offrir la perfection qui est son objet? Les ravissements qui caractérisent ces jouissances seroient-ils bien réels, s'ils ne touchoient que la superficie de l'ame, et ne pénétroient pas assez avant pour émouvoir les qualités morales? Les commotions qui résultent de ces jouissances, ne seroient-elles pas bien foibles, si elles ne produisoient aucun effet durable? Je sais que Brutus n'avoit pas les mêmes talents que Cicéron; que Socrate ne parloit pas comme Périclès, ni comme Démosthene: mais chacun

d'eux n'a-t-il pas eu les vertus analogues à ses talents, ou plutôt les vertus analogues aux qualités qui caractérisoient son Style et son goût ? Si ceux qui se sont le plus distingués par un goût exquis, ne se sont pas toujours le plus signalés par une vertu sévere et parfaite, n'est-ce point parce qu'on a souvent appellé *exquis* le goût qui tenoit à des qualités plus brillantes que solides ? Les éléments des arts peuvent être, et sont trop souvent assez minces, assez variables, assez légers, pour ne pas produire des actes solides et continus, tels que la vertu les demande : mais je ne crains pas d'affirmer qu'alors les artistes sont très-superficiels, ou très-bornés dans leurs talents. En général l'histoire du goût sera toujours celle des mœurs : c'est sur l'échelle de celles-ci, que l'on mesurera la perfection, la délicatesse, la corruption, ou tous les défauts de celui-là. Le vrai goût sera donc toujours l'image de la vertu, de l'ordre, et de la décence : le goût maintient les mœurs, comme regles et principes de la convenance et de la bienséance ; les mœurs assurent les progrès du goût, en lui fournissant la matiere, l'exemple, les motifs, et les ressorts qui lui sont particuliers : le goût et les mœurs se favorisent mutuellement, en exerçant, développant, fortifiant les mêmes facultés de

l'ame, les même principes, les mêmes causes : aussi faut-il dire que l'on conserve au moins le Style, l'accent, le langage de la décence, tant que le goût conserve encore quelque empire dans une nation ; qu'avec le goût, s'éclipse jusqu'à la derniere lueur d'espérance pour la réforme des mœurs ; que l'abrutissement de l'esprit résulte de la dépravation des mœurs ; qu'où la volupté a énervé les puissances de l'ame, on ne peut plus avoir de vues nobles ; que par-tout où l'on sacrifie à des divinités infernales, le culte public est nécessairement affreux ; et qu'enfin le goût et les mœurs naissent, se forment, et s'évanouissent ensemble, conservant toujours l'un sur l'autre une influence directe et absolue.

Quelle a été sur ce sujet l'opinion de tous les siècles éclairés, et la doctrine des hommes les plus instruits ? Que l'on daigne se rappeller ce qu'on a lu et entendu à cet égard ; on aura une foule de maximes qui s'accordent à affirmer que, pour introduire l'urbanité chez un peuple, il faut y nourrir des passions douces, et y faire contracter l'habitude des plaisirs attachés à l'élégance ; que ce sont là les seuls moyens d'humaniser les hommes, et de leur inspirer des sentiments nobles et délicats ; que c'est sur-tout delà que naissent le desir de plaire, l'aménité des

mœurs, le soin de régler ses passions, et l'art de ménager l'amour-propre des autres ; que les graces président à la politesse que Confucius, l'un des plus grands moralistes de l'antiquité, plaça, conjointement avec la reconnoissance, au premier rang des vertus, au rang des vertus cardinales ; que les arts paisibles adoucissent l'ame ; et que les mœurs prennent toujours le caractere des goûts dominants ; (*) que l'emportement domine les ames grossieres, et ne fait que glisser sur les personnes plus cultivées ; (**) qu'il n'y a en général que les hommes sans culture, qui se laissent maîtriser par les passions atroces et violentes ; qu'Enée débarquant en Afrique, où il craignoit de ne trouver que des peuples barbares, s'écria en voyant les tableaux qui ornoient les temples : « ici l'on pleure d'attendrissement ; les maux des mortels émeuvent » l'ame ; ne craignons plus rien ; (***) » que Simonide, dans un cas semblable, éprouva les mêmes sentiments, en appercevant des figures de géométrie tracées sur le sable ; qu'en un mot on ne voit

(*) Ingenium placidâ mollitur ab arte,
Et studio mores convenienter eunt.
(Ovid. *De arte amandi.*)

(**) Ira feras quidem mentes obsidet, eruditas prælabitur.
(Pétrone.)

(***) Sunt lacrimæ rerum, et mentem mortalia tangunt!
Solve metum ?
(Virgile.)

point les chefs-d'œuvres des arts, que l'esprit ne se remplisse d'idées ambitieuses; que c'est là ce qui produit l'émulation; que bientôt on ne respire qu'élévation et grandeur, quand d'ailleurs on est né avec une certaine énergie; que ces sentiments nobles et exaltés entraînent les hommes hors d'eux-mêmes; et que tous ces effets ont lieu, parce que c'est de cette sorte que l'on procure à l'homme les sensations les plus délicates et les plus agréables qu'il puisse éprouver, c'est-à-dire, les sensations les plus irrésistibles.

Ce seroit ici le lieu de parcourir les divers siècles dont l'histoire nous retrace le tableau, et de montrer la justesse de nos principes dans un parallele suivi des mœurs qui distinguent les peuples dirigés par le bon goût, d'avec les peuples grossiers ou corrompus : mais c'est une tâche qui, peu pénible en elle-même, feroit néanmoins un long ouvrage. Nous observerons seulement, et cela pour prévenir les objections qu'un examen superficiel sembleroit fournir contre nous, que si dans les siècles éclairés par le flambeau du bon goût, les mœurs ont conservé, ou contracté quelques vices essentiels; c'est que le bon goût n'y étoit pas encore assez répandu, ou que même il y étoit défiguré par des défauts entiérement analogues aux vices qu'on nous opposeroit.

Le goût des paradoxes seroit-il assez dominant, pour qu'il fut nécessaire de prouver ici l'utilité de cette politesse des mœurs ? Ignore-t-on que la société n'a point de défense contre les crimes commis en secret ? Et les loix peuvent-elles empêcher ou punir tous les attentats publics ? Combien de vices qui ne sont l'objet d'aucune loi, parce que le magistrat ne pourroit que trop difficilement constater le délit ?

Si le pouvoir législatif ne peut ôter tous les moyens de pêcher, il peut encore moins nous faire pratiquer toutes les vertus. Il est donc nécessaire d'ajouter aux loix, un autre pouvoir qui ait une influence plus générale ; et ce pouvoir, c'est celui des mœurs publiques. Un peuple avec des mœurs, a-t-on dit dans une autre occasion, et je le répete ici avec confiance ; un peuple avec des mœurs pourroit subsister sans loix ; un peuple avec des loix ne pourroit subsister sans mœurs. C'est que les loix ne parlent qu'à l'esprit ; et que pour se rendre maître des hommes, c'est leur volonté qu'il faut enchaîner ! c'est qu'on n'obéit bien aux loix qu'autant qu'on les aime ; et qu'on ne peut les aimer qu'autant qu'elles sont fortifiées et rendues aimables par leur accord avec les mœurs ! or en polissant, en perfectionnant les mœurs, que fait-on ? on en augmente le

prix et le charme ; on en assure le succès... Mais si les loix sont telles qu'elles demandent des mœurs séveres, la politesse ne fera qu'un grand mal ?... En ce cas, ce sont les loix qui pêchent ; il faut les réformer ; et le seul moyen d'y parvenir sans causer des troubles publics, c'est de commencer par adoucir et polir les mœurs... Mais la politique, la force d'une nation ?.. Quel écart faites-vous ! Vous parlez de politique, tandis qu'il ne s'agit que de nous rendre heureux ! Où pouvons-nous trouver le bonheur auquel nous avons le droit de prétendre, si ce n'est dans les douceurs et les agréments de la société ? Et n'est-ce pas pour cela, que nous sommes réunis ? Laissez-donc la puissance des potentats s'égarer dans des systêmes de politique qui ne sont que destructifs ; et songez que nous avons besoin de nous aimer, de nous être utiles et agréables les uns aux autres, et que nous n'avons pas besoin de nous fuir et de nous épouvanter !..... Mais les mœurs adoucies entraînent bien des vices ?... Vous errez encore ! Vous parlez de mœurs corrompues, et je parle de mœurs polies !... Mais cette politesse conduit à la corruption ?... Si malheureusement la perfection est toujours proche voisine de l'excès, faut-il pour cela négliger d'aspirer à la perfection ? Non sans doute : mais quand

on

on sera assez heureux pour y atteindre, ou pour en approcher, il faudra chercher les moyens de s'y maintenir : or ici, il n'en est qu'un ; c'est de se faire toujours une idée plus juste du bon goût et du bon Style, et de s'attacher toujours plus à s'approprier l'un et l'autre.

Le bon Style n'est pas à une plus grande distance de la barbarie et de la rudesse, qui caractérisent un peuple ignorant et grossier, que du bel-esprit qui caractérise un peuple corrompu ; ainsi le bon goût qui produit le bon Style, et qui se communique sur-tout par lui, a autant de force et d'énergie, de vertu et de ressort, pour retenir en deçà de la corruption des mœurs, que pour nous inspirer ce qui en fait la politesse. Ceux qui se fient le plus à la prétendue solidité de l'objection à laquelle nous répondons ici, ont coutume de se figurer et de représenter aux autres, la corruption comme placée au-delà de la politesse, mais sur la même ligne : delà il leurs semble que la même direction qui nous conduit à l'une, n'a besoin pour nous mener jusqu'à l'autre, que d'un plus fort élan ou d'une impulsion toujours continuée : mais ils se font en cela une fausse image des choses ; ils les voyent où elles ne sont pas : faut-il s'étonner qu'ils se trompent sur les rapports qu'elles ont entr'elles ? Non, la corruption

et la politesse ne sont pas sur la même ligne. L'homme ne passe de l'une à l'autre, qu'en changeant de route et de procédés.

La Nature nous laisse au centre d'un grand cercle : c'est à nous à choisir le rayon que nous voulons suivre ; et à ne pas quitter notre premiere direction, lorsqu'elle est bonne, pour suivre une ligne courbe, qui nous conduiroit à un point tout différent de celui où nous serions parvenus.

Si donc on a vu dans certains siècles, la corruption succéder à la politesse des mœurs, c'est parce qu'on s'est lassé de suivre toujours la même route, et qu'on en a pris une autre. On a négligé les qualités plus solides du bon Style, pour se livrer à la manie du bel-esprit : or le bel-esprit ne peut avoir aucune influence heureuse sur notre caractere, sur nos passions, sur nos mœurs, non plus que sur nos talents. Jamais il ne peut nous inspirer ces sentiments élevés, fermes, et énergiques, qui nous sont si souvent nécessaires pour résister avec courage aux attaques du sort, pour embrasser avec constance ce qui est bien, pour soutenir avec force les droits de la justice, suivre avec zele la voix de l'humanité, et faire enfin de grands sacrifices à la vertu. Sous les yeux, sous le compas, et sous le crayon du bel-esprit, tous les objets sont également petits, lé-

gers, et superficiels : s'il est quelque écrivain qui veuille nous en offrir sous d'autres traits, on dédaigne de l'entendre ; lui-même devient à nos yeux un être ridicule : celui qui discute profondément, n'est qu'un raisonneur ; et celui qui communique à ses discours toute la chaleur du sentiment, n'est qu'un énergumene que l'on abandonne au peuple. Est-ce donc ainsi que l'on est parvenu à la perfection du goût, et à la politesse des mœurs ?

Quoiqu'il en soit, nous avons dans l'art de l'imprimerie un secours, dont nous pouvons tirer un grand avantage contre la décadence du goût : les grands modeles peuvent à peu de frais se trouver dans les mains de tout le monde : dès l'enfance on peut facilement nous les faire lire, étudier, et méditer. Il est donc plus difficile que le goût se corrompe, qu'il ne l'étoit du temps des anciens, pourvu que le Gouvernement donne à l'éducation de la jeunesse, une attention et des soins convenables.

FIN.

TABLE
DES MATIERES
Contenues dans le second Volume.

TROISIEME PARTIE. Observations générales sur le différentes sortes de Style. . *pag.* 1.
Quelles idées nous avons de ce qu'on appelle *genres* et *especes* . . . . . 2.
Insuffisance des divisions du Style qu'on a suivies jusqu'ici. . . . . 4.
Divisions indiquées par Marmontel et par le P. Bartholi. . . . . 4.
Moyens imaginés pour parvenir à une division plus exacte. . . . . 8.
Difficultés qui ont rendu ces moyens inutiles. 9.
Des dénominations données aux différents Styles. . . . . 13.
Nouvelles difficultés. . . . . 16.
Nouveaux plans imaginés pour ranger par ordre les diverses qualités du Style. . . 17.
Des circonstances qui sont extérieures au Style. 18.
Des circonstances qui sont intérieures au Style. 19.
Procédés auxquels on s'est borné. . . . 23.
Liste alphabétique des principales qualités du Style. . . . . 25.
Impossibilité de concilier tous les esprits sur ce point. 53

Exemples des qualités du Style discutées selon le plan précédemment indiqué. . . 54.
Principes importants dont on ne doit jamais s'écarter. . . . . 62.
1er. Principe général. . . . . 63.
1°. Ne rien dire qui ne fasse honneur à son esprit. . . . . 78.
2°. Ne rien dire qui fasse mal penser de ses mœurs. . . . . 95.
2me. Principe général . . . . . 123.
Exprimer ses pensées avec clarté et fidélité. 123.
Exprimer ses sentiments avec la même fidélité. 148.
3me. Principe général : Développement du sujet que l'on traite. . . . . 156.
4me. Principe général. . . . . 166.
Des Styles qui tiennent au plan de l'ouvrage. 166.
Des Styles qui tiennent au genre dans lequel on écrit. . . . . 181.
5me. Principe général : Emploi de la langue dont on se sert. . . . . 188.
Accord du génie de la langue avec le langage que l'auteur veut se faire. . . . 189.
Accord des sons de la langue avec la disposition de nos organes. . . . . 193.
Accord des richesses de la langue avec les talents de l'auteur. . . . . 202.
Accord de la flexibilité de la langue avec la trempe d'esprit et le caractere moral de l'auteur . . . . . 213.

IVme. PARTIE. Avantages que nous procure le bon Style. . . . . 223.

CHAPITRE. Ier. Combien le bon Style contribue à la fortune de l'auteur. . . 226.

CHAPITRE II. Combien le bon Style contribue à l'avancement des arts et des sciences. 243.

Il est faux que les agrémens du Style soient étrangers à la vérité. . . . . 244.

Il est faux que ces mêmes agrémens nous importent peu. . . . . 248.

Exceptions à ces principes pour les peuples sauvages, et pour les peuples corrompus. 252.

CHAPITRE III. Combien le bon Style contribue à la perfection et à la politesse des mœurs. . . . . 258.

Réponse à plusieurs objections. . . . 271.

Des peuples et des siècles où le bon Style est inconnu. . . . . 276.

PREMIER TRAITÉ SUPPLÉMENTAIRE. Des expressions. . . . . 281.

Des homonymes et des synonymes. . . 281.

Des épithetes. . . . . 289.

Des tropes . . . . . 295.

Des tropes fondés sur la dépendance des idées. 297.

Des tropes fondés sur la ressemblance. . . 301.

Des tropes fondés sur l'opposition. . . 303.

Des images. . . . . 311.

Des similitudes ou comparaisons. . . 316.

Des descriptions. . . . . 321.

Des portraits. . . . . 325.
Des paralleles. . . . . 326.
SECOND TRAITÉ SUPPLÉMENTAIRE. Des tours ou figures de pensées. . . . 329.
Des figures qui servent à développer nos pensées. . . . . 331.
Des figures qui servent à mettre nos pensées dans un jour plus lumineux. . . . 335.
Des figures qui servent à ranger nos pensées dans un ordre plus parfait. . . . 336.
Des figures qui servent à mettre plus de délicatesse dans les pensées. . . . 337.
Des figures qui servent à présenter plus adroitement les pensées. . . . . 346.
Des figures qui servent à rendre la marche des pensées plus vive. . . . . 352.
Des figures qui servent à augmenter la force et l'énergie des pensées. . . . . 355.
Des figures qui servent à exprimer le sentiment. . . . . 365.
TROISIEME TRAITÉ SUPPLÉMENTAIRE. De l'importance des agréments attachés au bon Style. . . . . 371.
Principes essentiels sur cet objet. . . . 378.
Des peuples sauvages, des peuples policés, et des peuples corrompus. . . . . 383.
Réponse à diverses objections. . . . . 389.

Fin de la Table du second et dernier Volume.